This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Dette er en digital kopi af en bog, der har været bevaret i generationer på bibliotekshylder, før den omhyggeligt er scannet af Google som del af et projekt, der går ud på at gøre verdens bøger tilgængelige online.

Den har overlevet længe nok til, at ophavsretten er udløbet, og til at bogen er blevet offentlig ejendom. En offentligt ejet bog er en bog, der aldrig har været underlagt copyright, eller hvor de juridiske copyrightvilkår er udløbet. Om en bog er offentlig ejendom varierer fra land til land. Bøger, der er offentlig ejendom, er vores indblik i fortiden og repræsenterer en rigdom af historie, kultur og viden, der ofte er vanskelig at opdage.

Mærker, kommentarer og andre marginalnoter, der er vises i det oprindelige bind, vises i denne fil - en påmindelse om denne bogs lange rejse fra udgiver til et bibliotek og endelig til dig.

Retningslinjer for anvendelse

Google er stolte over at indgå partnerskaber med biblioteker om at digitalisere offentligt ejede materialer og gøre dem bredt tilgængelige. Offentligt ejede bøger tilhører alle og vi er blot deres vogtere. Selvom dette arbejde er kostbart, så har vi taget skridt i retning af at forhindre misbrug fra kommerciel side, herunder placering af tekniske begrænsninger på automatiserede forespørgsler for fortsat at kunne tilvejebringe denne kilde.

Vi beder dig også om følgende:

- Anvend kun disse filer til ikke-kommercielt brug
  Vi designede Google Bogsøgning til enkeltpersoner, og vi beder dig om at bruge disse filer til personlige, ikke-kommercielle formål.
- Undlad at bruge automatiserede forespørgsler
  Undlad at sende automatiserede søgninger af nogen som helst art til Googles system. Hvis du foretager undersøgelse af maskinoversættelse, optisk tegngenkendelse eller andre områder, hvor adgangen til store mængder tekst er nyttig, bør du kontakte os. Vi opmuntrer til anvendelse af offentligt ejede materialer til disse formål, og kan måske hjælpe.
- Bevar tilegnelse
  Det Google-"vandmærke" du ser på hver fil er en vigtig måde at fortælle mennesker om dette projekt og hjælpe dem med at finde yderligere materialer ved brug af Google Bogsøgning. Lad være med at fjerne det.
- Overhold reglerne
  Uanset hvad du bruger, skal du huske, at du er ansvarlig for at sikre, at det du gør er lovligt. Antag ikke, at bare fordi vi tror, at en bog er offentlig ejendom for brugere i USA, at værket også er offentlig ejendom for brugere i andre lande. Om en bog stadig er underlagt copyright varierer fra land til land, og vi kan ikke tilbyde vejledning i, om en bestemt anvendelse af en bog er tilladt. Antag ikke at en bogs tilstedeværelse i Google Bogsøgning betyder, at den kan bruges på enhver måde overalt i verden. Erstatningspligten for krænkelse af copyright kan være ganske alvorlig.

Om Google Bogsøgning

Det er Googles mission at organisere alverdens oplysninger for at gøre dem almindeligt tilgængelige og nyttige. Google Bogsøgning hjælper læsere med at opdage alverdens bøger, samtidig med at det hjælper forfattere og udgivere med at nå nye målgrupper. Du kan søge gennem hele teksten i denne bog på internettet på http://books.google.com

N145 Dietrichson

Harvard Divinity School

ANDOVER-HARVARD THEOLOGICAL LIBRARY

MDCCCCX

CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS

Transferred from
Harvard Law Library

CHRISTUSBILLEDET.

Studier

over

den typiske Christusfremstillings Oprindelse, Udvikling og Opløsning.

Af

Dr. L. Dietrichson,

Professor ved det Kongl. Norske Universitet i Christiania.

Kjøbenhavn.

Gyldendalske Boghandels Forlag.

Trykt hos J. Jørgensen & Co.

1880.

N145 Dietrichson

Harvard Divinity School

ANDOVER-HARVARD THEOLOGICAL LIBRARY

MDCCCCX

CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS

Transferred from
Harvard Law Library

Thorvaldsens Christushoved,

tegnet efter Originalen i Fruekirke i Kjøbenhavn
af Prof. Magnus Petersen.

CHRISTUSBILLEDET.

CHRISTUSBILLEDET.

Studier

over

den typiske Christusfremstillings Oprindelse, Udvikling og Opløsning.

Af

Dr. L. Dietrichson,

Professor ved det Kongl. Norske Universitet i Christiania.

Kjøbenhavn.

Gyldendalske Boghandels Forlag (F. Hegel & Søn).

Trykt hos J. Jørgensen & Co.

1880.

ANDOVER-HARVARD
THEOLOGICAL LIBRARY
CAMBRIDGE, MASS.
January 1925
H 51,139

Nur die missverstandene Religion kann uns von dem Schönen entfernen, und es ist ein Beweis für die wahre, die richtig verstandene wahre Religion, wenn sie uns überall auf das Schöne zurückbringt.

Lessing.

2.1.36

Forord.

Den følgende Skildring af den typiske Christusfremstillings Oprindelse, Udvikling og Opløsning, er et Resultat af mange Aars Arbejder og Studier. Vistnok er jeg mig vel bevidst, paa forskjellige Punkter af mit Verk ikke at have tilfredsstillet mine egne Fordringer til Detaljens Gjennemarbejden, og disse Punkter ville da vel heller ikke tilfredsstille Andre, men da disse Partier ikke høre til Arbejdets grundlæggende Dele, maatte jeg bestemme mig til endelig engang at udgive Bogen som den var, hvis jeg ikke vilde se den forældes paa mit Arbejdsbord. Thi jo dybere man trænger ind i et saadant Stof, desto vældigere voxe Materialierne og endelig bliver man uhyggeligt ængstelig tilmode i Bogsalenes Afgrunde som i de italienske og græske Kirkers Dyb, som ville gjennemstuderes, medens Hovedresultatet dog forlængst staar saa fast begrundet for En selv, at den yderligere Stofforøgelse kun bringer lidet eller intet Nyt for Anskuelsen af det Hele.

Efterat Materialierne til dette Arbejde har fulgt mig fra Syrakus til Throndhjems Domkirke, fra Bayeux til Ephesus, fra Petersburg til Athen i 12 Aar, efterat

jeg har overarbejdet Stoffet under et $^{3}/_{4}$ Aars Ophold ved Münchens kongl. Hof- og Statsbibliothek, som i denne Retning er fortræffeligt forsynet, er det mig nu en Trang at fremlægge mit Arbejde for Offentligheden. Og herved tænker jeg ikke blot paa Fagmændenes Kreds; jeg har vovet at forsøge en Fremstillingsmaade, der skulde kunne være tilgjængelig for alle dem, hvem Stoffet fra et eller andet Synspunkt interesserer. For at naa dette dobbelte Maal har jeg været nødt til at give min Fremstilling en større Bredde end den ellers havde behøvet (især i I, B) og til at give Gjentagelser, der ellers kunde været sparede, hvilket jeg beder fagkyndige Læsere undskylde.

Hvad den nye Grundtanke angaar, der gaar gjennem min Bog, idet den, sluttende sig til Religionsvidenskabens nyeste Forskninger, i al Beskedenhed vil forsøge o g s a a p a a K u n s t e n s F e l t at gjennemføre Forestillingen om en fortsat religiøs Menneskehedens Opdragelse saa vel inden Hedenskabet som inden Christendommen, ved jeg vel, at denne Mening længe vil vedblive at være Jøderne en Forargelse og Grækerne en Daarlighed: en Forargelse for vore orthodoxe Theologer, en Daarskab for vore philologiske Kunst-Archæologer; men jeg har den sikre fulde Overbevisning, uden hvilken jeg ikke havde ladet Bogen se Lyset, at i denne Anskuelse en Sandhedens Kjerne skjuler sig, som — om det ikke er lykkedes mig at skaffe den ud af Skallet, — visselig i Fremtiden af en heldigere og sikrere Haand vil bringes for Dagen.

Dernæst beder jeg om at turde meddele nogle specielle Bemærkninger. Mine Kilder tror jeg overalt,

hvor det var nødvendigt, at have angivet med forsvarlig Nøjagtighed, ihvorvel en Del Citater naturligvis ere andenhaands. En større Del af de af mig omtalte endnu existerende Kunstverker kjender jeg af egen Anskuelse, de fleste øvrige gjennem directe Copier eller Afbildninger, kun et og andet, som jeg ikke har kunnet undgaa at omtale, har det trods al anvendt Møje ikke lykkedes mig at faa Sigte paa.

Blandt de Forfattere, jeg har benyttet, er der Ingen, til hvem jeg staar i en saa dyb Taknemmeligheds-gjæld som til den christne Kunstarchæologies Nestor, Prof. Ferdinand Piper i Berlin. Det har været umuligt at citere ham saa ofte, som jeg har benyttet hans Vink; maa det derfor være sagt en Gang fór alle, at uden hans storartede Forskninger vilde mit Arbejde neppe være blevet til. Naar jeg alligevel ikke sjelden har været tvungen til at polemisere imod denne Videnskabens højtstaaende Banebryder, saa er det skeet — jeg føler Trang til at udtale det — med dyb Følelse af hans overlegne Lærdom, men tillige med en ikke ringere Beklagelse af, at jeg ikke roligt har turdet sætte mig ved den Mands Gamalielsfødder, som selv ofte har forsynet mig netop med de Vaaben, jeg i den Sags Tjeneste, som jeg holder for Sandhed, stundom har maattet omsmedde for at bruge dem imod selve min højt agtede Lærer.

Man vil rimeligvis bebrejde mig, at jeg for Skildringen af Christusbilledets typiske Udvikling hist og her har sammenblandet Typebilleder med historiske (ikke rent typiske) Billeder; men jeg tror, at den indsigtsfulde Læser snart vil bemærke, at Typebillederne

ofte netop behøve et saadant Supplement for at fuldstændiggjøre Billedet af en vis Tids kunstneriske eller religiøse Opfatning af Christusidealet. Navnlig var det umuligt at holde Passionsbillederne udenfor de egentlige Crucifixfremstillinger.

En anden Bebrejdelse venter jeg saa i Anledning af de ikonografiske Oversigters store Ufuldstændighed. Men de skulle jo ogsaa kun være „Oversigter"; en fuldstændig Christusikonografi er jo en ligefrem Umulighed, aldenstund hver Kirke, hver Landevej i de katholske Lande har sit Christusbillede — og selv en, der blot omfattede alle Hovedverker, vilde langt overskride de for dette Verk udstukne Grændser.

Sluttelig være det mig tilladt at udtale min særdeles Tak til d'Hrr. Prof. Dr. Moritz Carriere i München, uden hvis velvillige og opmuntrende Udtalelser om mit Arbejde jeg maaske ikke havde vovet dets Udgivelse, samt Dr. Oswald Schmidt sammesteds, der med sjelden Nøjagtighed gjennemgik den tydske Bearbejdelse af Arbejdet, der, som jeg haaber, snart vil se Lyset.

Christiania, d. 15 Maj 1880.

Forfatteren.

Indhold.

Indledning. Den nyeste Tids Paastande om et ægte Christusportræt som Udgangspunkt. Undersøgelsens Methode og Resultater .... S. 1—5.

I. Christusbilledets Oprindelse.

A. Fremstilling og Kritik af de middelalderske Paastande om et ægte Christusportræt.

Udgangspunkt. Methode. Inddeling .... S. 9—10.

1. Lentulusbrevet og andre skriftlige Vidnesbyrd om Christi Ydre.
Brevets Fordringer. Brevets Indhold. Kritisk Belysning. Johannes Damascenus' Skildring. Malerbogen paa Athos. Munken Epiphanias. Nikephoros Kallistos. Sammenligning og Resultat .... S. 11—18.

2. Acheiropoieter og Lucasbilleder.
Acheiropoietbegrebet. De berømteste Acheiropoieter. St. Lucas' Billeder. Nicodemus som Billedhugger. Petri Mosaik .... S. 18—23.

3. Den hellige Veronikas Billede.
Den moderne Veronikalegende. Peterskirkens Veronikabillede. Legendens forskjellige Former. W. Grimms middelalderske Kilder. Andre middelalderske Kilder. Kritik af Veronikalegenden. Det kunstneriske Veronikabilledes Oprindelse. Ombytning af et ældre med et yngre Billede i St. Peterskirken. Andre Veronikabilleder. Undersøgelsens Resultat................................ S. 23—46.

4. Den Edessenske Konge Abgarus' Billede og hans foregivne Brevvexling med Christus.
Abgarussagnets Alder og Forhold til Veronikasagnet. Abgarus' Navn og Personlighed. Sagnets ældste Form. Eusebii Beretning og Abgarus' Brevvexling med Christus. Sagnets yngre Former. Kritisk Sammenligning med Veronikasagnet. Abgarusbilledet flerfoldiget. Dets virkelige Ud-

seende. Et nyt Spørgsmaal som Undersøgelsens Resultat, pegende paa et ældre Sagn .... S. 46—62.

5. **Christusstatuen i Paneas og den urorientalske Veronika.**
Berenike-Veronika, den blodsottige Kvinde rejser en Statue for Christus. Eusebii Beretning om Statuen. Modsigende Beretninger om Statuens Skjæbne. Kritik og Forening af de forskjellige Beretninger. Statuens Existents og typiske Betydning. Gruppens Tydning som en Statue af Kejseren under Zeus' Billede og Provindsen. Indskriften. Gruppen forklaret som Asklepios og Hygiæa. Er Statuen en Sarapis? Historisk Tilbageblik. De ældste Sagn. Slutresultat henvisende paa den antike Kunsts Verker som Christusbilledets Kilde .... S. 62—84.

B. Den indre Sandsynlighed af Christusbilledets Oprindelse fra den antike Kunsts Idealer.

1. **Hedenskabets Henotheisme og Monotheisme. Christusahnelser hos Orientens førchristne Folk.**
Den moderne Religionsvidenskab. Guds fælles Navn. Guds Søn og hans Død hos de Gamle. Skyldbevidsthed og Forsoningstrang hos de Gamle. Christusprototyperne. Guds Søns Forsoningsdød en Menneskehedens Uride. Ægypterne, Semiterne, de ariske Folk...................... S. 85—102.

2. **Grækernes religiøse Udvikling, betragtet i deres Literatur og Kunst.**
Den græske Religionshistories Epocher som Indledning.

a. Zeusideen, Zeuskulten og Zeustypen.
Zeus som den Ene. Zeus i Grækernes udviklede Bevidsthed. Kunstens Zeustypus.

b. Apollinismen og dens Gudetyper.
Apollinismen som Skjønhedens Lovperiode. Skyldbevidsthed og Forsoningstrang i Apollinismen. Apollinismens kunstneriske Typer.

c. Dionysos og Dionysosbillederne. Mysterierne.
Jonismens chtoniske Guder. Dionysos som Vinens Gud. Tragoediens dionysiske Oprindelse. Den Praxiteliske Kunsts dionysiske Karakter. De Eleusinske Mysteriers Betydning. De Orphiske Mysterier. Paralleler med Christendommens Lære.

Anhang: Den romerske Decadence og dens Kunstidealer.
Smerten i den græske Antik (Niobe og Laokoon). Antinous, en Reflex fra Christendommen i Antiken. Asklepios-Sarapis.................................. S. 102—144.

C. Christusbilledets Oprindelse fra den antike Kunsts Idealer, bevist gjennem existerende Monumenter og literære Vidnesbyrd.

Christendommens Forhold til den antike bildende Kunst. Den græske Religionsudviklings Hovedepoker, spejlende sig i den christne Kunst .... S. 145—152.

1. **Det Apollinske Christusbillede** eller **Oprindelsen til den skjægløse symbolske Typus og Sarkofagtypen.**
Apolloidealets Indflydelse i den gammelchristne Kunst ikke af typisk Art. Indflydelse af den romerske Solkultus paa den christne Kunst. Christus-Helios-Verker. Christus-Helios-Elias. Christus-Orpheus. Apollotypen directe fremtrædende i Renaissancen .... S. 152—161.

2. **Det Zeusiske Christusbillede** eller **Oprindelsen til den historiske kallixtinske Salvator- og den byzantinske Pantokratortypus.**
Zeusidealets Indflydelse. Beretning om en byzantinsk Christus-Zeus. Den indre Nødvendighed af Zeusidealets Overførelse. Literære Udsagn. De kunstneriske Christus-Zeus-Monumenter. Aarsager til Uligheder inden Typeligheden. Christus-Sarapis. Christus-Zeusbilledets Betydning .... S. 161—185.

3. **Det Dionysiske Christusbillede** eller **Oprindelsen til den romansk-gothiske Crucifixtypus.**
(Pilatusbilleder og gnostiske Gemmer.)
Gammelchristelige Hymner, dannede efter de Dionysiske. Dionysosindflydelsens dobbelte Art. Den gode Hyrde en lambærende Faun (Hermes Kriophoros). Den ungdommelige Christus-Dionysos. Pilatusbilleder og gnostiske Dionysos-Gemmer. Dionysos Zagreus som Crucifixprototype. Resultat og Sammenfatning .... S. 186—216.

II. Den typiske Christusfremstillings historiske Udvikling.

A. De symbolske Billeder og den skjægløs-ungdommelige Sarkophagtypus (Apollinisk Oprindelse).

1. **Hindringer for Christusfremstillingen.**
Betydningen af det nye Testamentes Taushed om Christi Ydre. Christusfremstillingens Berettigelse. Typebilleder. Sky for Christusfremstillinger. Hedenske Beskyldninger mod de Christnes Kultus og Kunstverker .... S. 219—228.

2. Christussymboler i Katakomberne.

Katakombesymboler af hedensk Oprindelse. Christussymboler i Literaturen. Christusmonogram. Fiskesymbolet. Lammets Symbol. Andre Christussymboler. Hedenske Christussymboler af apollinisk og dionysisk Art. Gnostikernes symbolske Billeder .... S. 228—242.

3. Den ungdommelig-skjægløse Sarkophagtypus.

Typens Beskrivelse. Dens Oprindelse. Typens Forsvinden. Ikonografisk Oversigt.............. S. 243—252.

B. Den portrætartet-historiske, med Skjæg forsynede Salvatortypus (den Zeusiske Typus).

1. Den romersk-kalixtinske Katakombetypus.

Aarsager til Portrættypens Opstaaen. Den kirkelige Strid om Sønnens Væsensforhold til Faderen fremkalder Typen. De førconstantinske Kirkelæreres Anskuelser om Christi Ydre. De efterconstantinske Kirkelæreres Mening. Typens Oprindelse og Udviklingshistorie i 4de Aarh. I 5te og 6te Aarh. I 7de og 8de Aarh. Ikonografisk Oversigt.... S. 253—271.

2. Den byzantinske Mosaiktypus.

Typens Oprindelse. Kirkelig Strid om Christi to Naturer fremkalder Typen. Beskrivelse. Dens første Udvikling i den romerske Basilika. Dens Udvikling i Ravenna. Dens Blomstring i Byzants. Den færdigdannede Typus vender tilbage til Rom. Venetiansk Byzantinisme. Siciliansk Efterblomstring. Den Byzantinske Mosaiktypus i Fresker, Staffelibilleder, Broderier, Elfenbenarbejder, Metalarbejder, Mynter og Miniaturer. Ikonografisk Oversigt........ S. 272—300.

3. Den romansk-gothiske Salvatortypus.

A. Christus som den evige Fader.

Antropomorfer i G. T. Gud under Christi Billede. Christus Sophia. Gud-Fadertypens Udvikling.

B. Salvator mundi.

Romansk Stil. Gothikens „Mariæ Kroning". Christus Verdensdommer. Abgarushoveder.

C. Den Helligaand efter Salvatortypen i Trinitetsbillederne.

Christus som den Helligaand.

Ikonografisk Oversigt .... S. 300—331.

C. Crucifixtypen (den Dionysiske Typus).

1. **Den romanske Crucifixtypus** (1000—1250).

Crucifixbilledets Forhistorie: Spotcrucifixer. Crucifixer fra den byzantinske Tid. Betingelser for Crucifixbilledets Udfoldelse i den romanske Tid. Det idealistiske romanske Crucifixbillede og dets Udviklingshistorie. Ikonografisk Oversigt.................................. S. 332—354.

2. **Den gothiske Crucifixtypus** (1250—1500).

Korstogenes Indflydelse paa Typens Omdannelse. Den hellige Franciscus' Stigmatisation og dens Indflydelse paa Typen. De bevingede Christusbilleder. Den gothiske Types Form og Udviklingshistorie. Veronikahovedet. Treenighedscrucifixer. De mand-kvindelige Christusbilleder. Ikonografisk Oversigt............................ S. 354—390.

III. Den kirkelige Christustypus' Opløsning i Renaissancens kunstneriske Christusideal.

A. Renaissancens Christusideal.

Typens højeste og sidste Udvikling, indebærende dens Opløsning. Nicola Pisanos Christus. Femtende Aarh. Sextende Aarh. Christus af Leonardo, Correggio, Tizian, Raffael, Michelagniolo. Ikonografisk Oversigt.. S. 393—416.

B. Strid mellem det 17de Aarhundredes typeconserverende og typeopløsende Retning (1600—1750).

Eklektikere og Ekstatikere. Guido Renis Christus-Laokoon. Naturalisterne og Idealets Nationalisering. De Jansenistiske Crucifixer. Ikonografisk Oversigt............ S. 417—428.

C. Christustypens fuldstændige Opløsning.

Grunden til Opløsningen i Protestantismen. Det specifisk religiøse Maleri (Nazarenerne). Thorvaldsens Christus. De sidste Idealbilleder. Typens Opløsning gjennem den ethnografisk-archæologisk-rationalistiske Kunst. Renan. Ikonografisk Oversigt. Den indirecte Christusfremstilling. Slutning.. S. 429—444.

Illustrationer.

Plade I. Veronica- og Abgarusbilleder m. m.

1. Det s. k. „Vor Herres og Frelsers sande Billede". Efter en fotograferet Lithografi med nævnte Titel.
2. Legis Glückseligs af Pius 9de autoriserede Christusconstruction. Efter L. G.s „Christusarchæologie".
3. „Il volto santo" i Lucca, efter et lucchesisk Segl, meddelt i Stockbauers „Kunstgeschichte des Kreuzes".
4. Veronikahoved af Albrecht Dürer, efter Originalen (gjennem Fotografi).
5. Abgarushoved i Prags Domkirke. Efter Legis Glückseligs „Christusarchæologie".
6. Abgarushoved i San Silvestro i Rom, gjengivet i en gammel, Familien Brentano tilhørende Copi, efter Wilh. Grimms „Die Sage vom Ursprunge der Christusbilder".
7. Romersk Mynt, fremstillende Hadrian og en Provinds: Pendent til den s. k. Christusstatue i Paneas. Efter Münters Sinnbilder.

Pl. II. Apolliniske Christusbilleder og deres Prototyper.

8. Helios i Stoschs Daktyliothek, efter et Aftryk, tilh. Christiania Univ. kunsthistoriske Samling.
9. Apollohoved, Gemme i samme Daktyliothek, efter et Aftryk i nævnte Saml.
10. Fortia d'Urbans Christusgemme. Efter Raoul Rochette: „Discours d'origine" etc.
11. Elias Himmelfart efter et græsk Heliosbillede. Maleri i Roms Katakomber, efter Seroux d'Agincourt: „Histoire de l'art".
12. Antoninsk Mynt: Orpheus spillende for Dyrene, efter Münters Sinnbilder.
13. Christus-Orpheus i Roms Katakomber, efter Martignys Dictionnaire.

14. Apollo-Belvederehoved efter Brauns Kunstmythologie.
15. Michelagniolos Christushoved i Capella Sistina, efter Originalfotografi.

Pl. III. Zeusiske Christusbilleder og deres Prototyper. I.

16. Zeusgemme, efter Winthers Mythologiske Haandbog.
17. Satovielgemme, gnostisk, efter Chiflet, Joh. Macarius.
18. Zeus aabenbarer sig for den romerske Hær, Relief paa Trajansøjlen, efter Seroux d'Agincourt.
19. Jehovah aabenbarer sig for Josva, Mosaik i Maria Maggiore, Rom, efter Samme.
20. Zeushoved, hadriansk Mynt fra Elis, efter Stenersens Phidias.
21. Christushoved, Terracotta fra Roms Katakomber, efter Menard, Histoire des beaux arts.

Pl. IV. Zeusiske Christusbilleder og deres Prototyper. II.

22. Zeus Otricoli, Buste i Vatikanet, efter Brauns Kunstmythologie.
23. Gud Fader skillende Lyset fra Mørket i Raffaels Loggier, efter Reveil.
24. Hadesbuste, efter Seemann, Götter und Heroen.
25. Christushoved, det yngre, i Pontianuskatakomben ved Rom, efter Crowe og Cavalcaselle.

Pl. V. Dionysiske Christusbilleder og deres Prototyper. I.

26. Faunen med Lammet i San Ildefonso, efter Gibsafstøbning i Stockholms Nationalmusæum.
27. Den gode Hyrde med Lammet paa Skulderen, Katakombebillede, efter Denkmäler der Kunst.
28. Hermes med Vædderen ved Siden, Barberinsk Candelaber i Vaticanet. Efter Brauns Kunstmythologie.
29. Den gode Hyrde med to Lam ved Siden. Katakombebillede' efter Münters Sinnbilder.
30. Hermes Krioforos, Statue i Wiltonhouse, efter Seemanns Götter und Heroen.
31. Den gode Hyrde, bærende Lammet, Katakombebillede, efter Münters Sinnbilder.

Pl. VI. Dionysiske Christusbilleder og deres Prototyper. II.

32. Christus-Dionysos, gnostisk Gemme, efter Chiflet, Joh. Macarius.
33. Dionysos-Zagreus-Hoved: Gnostisk Gemme efter Münters Sinnbilder.
34. Wildgraf Friedrichs Segl, efter Samme.

35. Meister Wilhelms Veronikahoved i Münchens Pinakothek, efter Denkmäler der Kunst.
36. Veronikahoved fra det 15de Aarh. efter Originaltræsnit (gjennem Fotografi).
37. Dionysos af Herculanum. Buste i Neapels Musæum, efter Afstøbning i Forf.s Besiddelse.
38. Christusbuste fra Renaissancen, efter Afstøbning i Prof. Winges Besiddelse, Stockholm.

Pl. VII. Gammelchristne Christusbilleder *(Sarkophag- og Katakombetyperne).*

39. Assyrisk-fønikisk Dagon i Brit. Mus. efter „Illustrerad verldshistoria“.
40. Formodet Christus Dagon (Costadoni) efter Martigny, Dictionnaire.
41. Gregor 5s Sarkofag, Rom, efter Denkmäler der Kunst.
42. Elfenbenrelief i Vaticanets Museo Cristiano, efter Martigny, Dictionnaire.
43. Mosaikbillede i samme Musæum, efter Legis Glückselig, Christusarchæologie.
44. Brystbillede fra den ældre s. k. Kalixtkatakombe, efter Kraus, Die altchristliche Kunst.
45. Brystbillede, det ældre, fra Pontianuskatakomben ved Rom. Efter Crowe og Cavalcaselle.

Pl. VIII. Byzantinske Christusbilleder *(Mosaiktypen).*

46. Triumfbuemosaiken i San Paolo fuori le mura i Rom, efter Legis Glückselig, Christusarchæologie.
47. Absismosaik i S. Cosma e Damiano, Rom, efter Samme.
48. Byzantinsk Mynt fra Joh. Zimisces, efter Münters Symbolik.
49. Byzantinsk Mynt fra Romanus og Constantin efter Sabatier.
50. Byzantinsk Mynt med Abgarushovedet, efter Sabatier.
51. Samme Mynt efter Saulcy.
52. Billede fra Otto 2s Diptychon i Hotel Cluny, Paris, efter Lübkes Kunstgeschichte.
53. Byzantinsk Christus i Capella Palatina, efter Woltmanns Gesch. der Malerei.

Pl. IX. Romanske Christus- og Treenighedsbilleder *(den senere Middelalders Salvatortypus).*

54. Sancta-Sophia-Christus Miniatur fra Psychomachien i Lyons Bibl., efter Didron Iconographie chretienne.
55. Christus i kejserligt Skrud, Treenighedsbillede, græsk Fresko fra 16de Aarh., efter Samme.

56. Gud besøger Abraham, Miniatur fra en Bibel i Pariserbibliotheket, efter Samme.
57. Gud skaber Adam, Miniatur fra en Bibel i Pariserbibliotheket, efter Samme.
58. Treenigheden, staaende, Miniatur af „Heures du Duc d'Anjou, sammest., efter Samme.
59. Treenigheden, vandrende, Miniatur af „l'amour divin", smst., efter Samme.
60. Trimurtihoved fra en fransk Bønnebog, Paris 1524, efter Samme.
61. Lignende fra Dantes Divina Comedia, illustr. trykt i Florents 1491, efter Samme.
62. Lignende fra „Manuscrit de Henry 2" i Pariserbibliotkeket, efter Samme.

Pl. X. Crucifixtypens ældste Udvikling.

63. Det palatinske Spotcrucifix i Museo Kircheriano, Rom, efter Martigny, Dictionnaire.
64. Christen Æseltilbeder, romersk Spotsigill i Cand. jur. D. M. Aalls Besiddelse, Arendal, efter Originalen. Hidtil uudgivet.
65. Fremstilling fra Dronning Theodelindes Olieflaske i Monza, efter Martigny, Dictionnaire.
66. Fremstilling fra Dronning Theodelindes Reliquiarium i Monza, efter Samme.
67. Rabulascrucifixet efter Stockbauer, Kunstgeschichte des Kreuzes.
68. Anastasiuscrucifixet efter Samme.
60. Irsk Miniatur efter Samme.

Pl. XI. Crucifixtypen i den senere Middelalder.

70. Carl d. Stores Crucifix, efter Stockbauer, Kunstgeschichte des Kreuzes.
71. Heinrich Voglers Crucifix, efter Demmin, Encyklopædi.
72. Susos bevingede Crucifix, efter Originalen i Münchens Hof- und Staatsbibliothek.
73. Bevinget byzantinsk Christus, efter Didron, Iconographie.
74. Italiensk Crucifix i Margaritones Stil, efter Menard, Historie des beaux arts.
75. Zeitbloms Veronikahoved, efter Lübkes Kunstgeschichte.
76. Adam Krafts Passionshoved efter Samme.

Pl. XII. Trinitetscrucifix og androgyne Crucifixer.

77. Albrecht Dürers Trinitetscrucifix i Wiens Belvedere, efter Denkmäler der Kunst.

78. Androgynt Crucifix fra Winterthur, efter Illustrirte Zeitung 1876.
79. Lignende fra Belgien, efter Samme.
80. Lignende fra Saalfeld, efter Samme.
81. Lignende fra Prag, efter Samme.

Pl. XIII. Renaissancens Christusbillede.

82. Leonardo de Vincis Tegning for Nadveren i Brera, efter Lübkes Kunstgeschichte.
83. Tizians Christushoved i Skattepengen i Dresdenergalleriet, efter Fotografi.
84. Raffaels Christusfigur i Transfigurationen i Vaticanet, efter Menard, Hist. des beaux arts.
85. Michelagniolos Christusfigur i Dommedag i Capella Sistina, efter Samme.

Pl. XIV. Det 17de Aarhundredes Christus-Laokoon og nyere Billeder.

86. Laokoonhoved, antik Gruppe i Vatikanet, efter Fotografi.
87. Niobehoved, antik Statue i Florents, efter Seemann, Götter und Heroen.
88. Christus paa Korset, Hoved, efter Guido Reni i Dresdenergaleriet, efter Fotografi.
90. Jansenistisk Crucifix, efter Demmin, Encyklopædi.
91. Paul Delaroche, Christushoved, efter Fotografi.

Pl. XV.

89. Claude Mellan: Spiral-Christushoved. Efter Originalen i Chra. Kobberstiksamling.

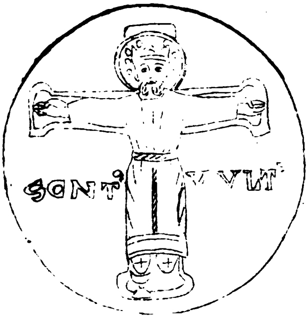
Pl. XVI.

92. Thorvaldsens Christus i Frue Kirke, Kjøbenhavn.

Titelplanche: Thorvaldsens Christushoved i Profil efter Tegning af Prof. Magnus Petersen.

1

5



3

7

2

4

6

Alfred Fosterud. lith. Christiania

Acheiropoieter.

Indledning.

Udgangspunkt: Den nyeste Tids Paastande om et ægte Christusportræt.

Fra Tid til anden opdukker i Folket, og sædvanlig da først i Vindverne hos spekulative Bog- og Kunsthandlere, der har gjort Udbredelsen af Andagtslæsning til en Handelsaffære, en af Mængden med sky Ærefrygt betragtet, mere eller mindre slet Lithografi, i den sidste Tid vel ogsaa stundom en Fotografi, som ikke i Noget, uden i den stive og slikkede Udførelse, skiller sig fra den bildende Kunsts almindelige Christustypus, men som forkynder sig at være „vor Herres og Frelsers Jesu Christi alene sande og ægte Billede“. Den sædvanlig medfølgende Beskrivelse udlader sig i halvlærde Fraser om Billedets ældgamle Tradition og Oprindelse, og taler snart om en skaaren Sten, der har tilhørt Tiber, snart om andre, altid samtidige Originaler, der skulle hæve Portraitets Autenti højt over alle Tvivl. Istedetfor de mange skal jeg kun nævne ét saadant Fænomen, som netop nu ligger foran mig: det er en, øjensynlig efter en Lithografi udført Fotografi i Profil (Fig. 1), der bærer de sædvanlige Træk og følgende Indskrift:

„Et tro Billede af vor Frelser,
„kopieret efter et Portrait, som paa Tiberius Cæsars
„Befaling er bleven udgravet i en Smaragd, som Kejseren

„i Tyrkiet senere udleverede af Skatkammeret i Con-
„stantinopel til Pave Innocents den ottende som
„Løsepenge for sin Broder, der var bleven fanget af
„de Christne.

„Beskrivelse af vor Frelsers Person.

„Den følgende Beskrivelse er givet efter et Haand-„skrift, som befinder sig i Lord Kellys Besiddelse, „bliver opbevaret i hans Bibliothek og er copieret „efter et Originalbrev af Publius Lentullus" (sic).

Og nu følger det bekjendte Lentulusbrev, hvis Indhold vi snart skulle lære at kjende. Virkelig blev under Innocents 8des Regjering den tyrkiske Prins Zizim, Sultan Bajazids Broder, tagen tilfange; den „paa Tiberius Cæsars Befaling" skaarne Smaragds Autenti bliver derved naturligvis ikke en Smule sikrere, og vi kjende s. k. „ægte" Billeder af Frelseren langt ældre end denne Tid; derimod bliver gjennem saadanne Billeder altid det Spørgsmaal fremkaldt: hvormeget eller hvorlidt modsvare disse Billeder Christi virkelige Ydre? Hvorfra stamme disse Billeder oprindelig? Hvormeget beror paa virkelig Portraiteren, hvormeget paa Tradition og hvormeget paa fri kunstnerisk Formen? Men fremfor Alt kaldes det Spørgsmaal tillive: i hvilket Forhold staar den af den middelalderske Kirke antagne og indtil vor Tid som Grundlag for den kunstneriske Fremstilling bibeholdte Christustypus paa den ene Side til Christi virkelige Udseende, paa den anden Side til Kunstens Udvikling, som Vidne om Kulturtilstanden overhovedet? — et Spørgsmaal, der (som vi skulle se) er af den mest vidtgribende Betydning.

For at besvare det første af disse Spørgsmaal er det naturligvis ikke nok i Lighed med hvad der nylig er sket inden den katholske Kirke*) i Kraft af den

*) Legis Glückselig, Studien über Jesus Christus und sein wahres Ebenbild (Christusarchæologie) Prag 1863.

pavelige Infallibilitet blot og bart at paastaa den sædvanlige Typus' Autenti og paa denne at konstruere op et Normalportrait som det smagløse, af Pius 9de autoriserede Billede, der ledsager Legis Glückseligs Christusarchæologie (Fig. 2), ikke heller er det nok — i Lighed med, hvad endog lærde Theologer og ansete Organer inden den protestantiske Kirke har gjort — blindt at antage de sædvanlige Billeders Autenti uden at søge eller give noget Bevis for denne*), omendskjønt Typen allerede ved sin fuldstændige Mangel paa jødisk Nationalejendommelighed bliver tvivlsom og betragtet i Historiens Lys næsten umulig.

For at belyse Spørgsmaalet om det kunstneriske Christusideals Oprindelse og Udviklingsmaade vil det tværtimod vise sig nødvendigt at gribe meget langt tilbage, ikke blot først kritisk at belyse og til sit sande Værd reducere de middelalderske Sagn om autentiske Christusportraiter, men ogsaa at træde ind i Kredsen af den førchristne Menneskeheds Kulturhistorie, for at se, om ikke maaske længe før Christi Fremtræden de Elementer laa færdige, af hvilke i senere Aarhundreder Christusbilledet dannedes og uddannedes, som Udtryk for de forskjellige Tiders forskjellige Opfatning af Christusideen, aldeles paa samme Maade som Christusideen selv, mens den breder sin rige Krone ud over alle senere Tider, dog gjemmer sin Rod dybt i den førchristne Oldtids Nat. Det bliver altsaa at undersøge, om og i hvilke kunstneriske Former de messianske Ideer har klædt sig, der, som vi skulle se, i forskjellige Forklædninger var fælles for alle gamle Folkeslag, og som i renest Form, men ikke udelukkende tilhørte Jøderne. Paa samme Tid tør vi dog ikke forsømme ogsaa saavidt muligt at efterspore, om maaske virkelige, jødiske Traditioner, Methode.

*) Evang. Kirchenzeitung 1875.

kunstneriske eller literære, angaaende Christi virkelige Udseende endnu findes, og kunne have influeret paa Typens Uddannelse. Først da kunne vi gaa over til den engang fixerede Typus' egentlige Udviklingshistorie for i dens vexlende Træk at læse Tidernes aandelige Historie; thi deri ligger Resultatet og den dybe Betydning af Studiet af det kunstneriske Christus-ideals Historie, at det befæster os i en Række dybt betydningsfulde Sandheder, idet det viser os:

Resultater.

1) at ethvert Folk og enhver Tid måler sit eget Billede, idet de male sin Gud, sit Ideal, sin Christus, og sande Ordet: „Sig mig hvorledes din Gud ser ud, og jeg skal sige dig, hvem du er.“

2) at bag de synlige kunstneriske Indflydelser af Skole, Nationalitet, Tidsretning &c. — hverandre lignende aandelige Bevægelser og Strømninger, opstaaede paa ligeartet Kulturgrund, (t. Ex. græsk og christelig) uden Hensyn til Confession eller Dogma, skaber sig ligeartede, indbyrdes beslægtede Udtryk for sine Ideer.

3) at denne Kunstudviklingens Ejendommelighed synes at antyde, at det Skjønne i og for sig er af objectiv Natur, uafhængigt af vexlende Personligheder og Tider, om end disse have forskjellige, vexlende Begreber om, hvad der er skjønt.

4) at det Guddommeliges sande kunstneriske Billede er Billedet af den højeste menneskelige Skjønhed, og at denne Skjønhed kun i Verdenshistoriens Løb fuldstændigt afslører sig, fordi Verdensudviklingen er en fornuftigt sammenhængende, altid klarere fremtrædende Gudsaabenbarelse.

5) at saaledes ogsaa fra et kunstnerisk Standpunkt betragtet hele Menneskehedens religiøse Udvikling viser sig i sit inderste Væsen ikke at være en Strid mellem forskjellige Dogmeformer, men en stadig fortsat guddommelig Skole, en Opdragelse og Forberedelse til at kunne fatte og modtage den i Christendommens sande

Væsen hvilende evige Livskjerne, og at Lessings høje Ord finder sin Forklaring i det kunstneriske Christusideals Historie: „Kun den misforstaaede Religion kan fjerne os fra det Skjønne, og det er et Bevis for den ret forstaaede sande Religion, naar den overalt fører os tilbage til det Skjønne."

Disse dybe og alvorlige Sandheder skulle, om de endnu synes os dunkle og ubeviste, springe os klart og forstaaeligt imøde ved vor Betragtnings Slutning.

I.

Christusbilledets Oprindelse.

skjuler sig i dem, og som kan føre os Virkeligheden et Skridt nærmere. Og da man nu vel tør antage, at jo ældre disse Legenders Oprindelse er, jo nærmere Christi egen Tid de ligge, desto mere Sandhed skjuler der sig i dem, ville vi her begynde med dem, der bevisligen ere de yngste, for, efterat vi have samlet de sparsomme Sandhedskorn, de indeholde, at gaa over til virkelig engang existerende, os gjennem Literatur eller Afbildning bekjendte Monumenter.

Vor Vej fører os altsaa fra fromme Bedragerier til fromme Digtninger, fra Digtningerne til historiske Facta, fra Facta til Monumenter, og vi ville forøvrigt henvise vore Læsere til Wilhelm Grimms fuldstændige Oplysninger om den hidhørende Literatur i hans: „Die Sage von dem Ursprunge der Christusbilder“ i Berliner Videnskabsakademiets Skrifter for 1842.

De nys omtalte Folkeudgaver af „vor Herre og Frelsers Portræt“ beraabe sig sædvanlig — foruden paa visse, aldeles uhistoriske, og derfor her forbigaaede Autoriteter — paa en Mand, der vistnok, ogsaa han, er uhistorisk, men som har faaet en saadan Autoritetens Nimbus, at vi maa undersøge Ægtheden af dens Glans: paa Publius Lentulus og hans Brev om Christus, videre paa St. Lucas Portrait, eller de saakaldte Acheiropoieter, paa den hellige Veronicas Svededug, stundom stige de endog op til at omtale Abgarus Billede i Edessa, sjelden eller aldrig har jeg seet dem drage Christusstatuen i Paneas ind i Kredsen af sine Fantasier; vi maa dog betragte alle disse for os mere og mindre værdifulde Fænomener, og begynde da med det rimeligvis yngste.

1. Lentulusbrevet og andre skriftlige Vidnesbyrd angaaende Christi Ydre.

Som ældste Vidnesbyrd, som Christi egen Samtidige forkynder det saakaldte Lentulusbrev sig, og turde vi tro dets Ord, var Spørgsmaalet om Christusportraitets Ægthed let løst; thi vi kunne tydeligt ud af dette Brevs Ord læse en vistnok ydre, men dog uomtvistelig Lighed mellem denne Beskrivelse og de i Roms Katakomber bevarede Billeder af Christus, ligesom mellem den og dem nyere Kunsts Christusportraiter. — Brevets Fordringer.

Der fortælles, at Publius Lentulus skal have været romersk Procurator i Judæa og Pontius Pilatus' Forgjænger i Embedet, og at denne Lentulus skal have givet en Indberetning til Senatet i Rom angaaende den omvandrende Jødeopvigler, som han dog skildrer yderst velvilligt, endog saa velvilligt, at man allerede ved Documentets Form faar det bestemteste Indtryk af, at Brevet er et af en christen Haand gjort Forsøg paa at svække de fra hedensk og jødisk Side udgaaede, ogsaa for samtidige udgivne Angreb paa Christus, der vare bekjendte under Navnet: „Pilatus Breve til Tiberius."

En vis Eutropius siges at have fundet Lentulusbrevet „i de romerske Annaler".

Hvad Christi Ydre angaar, yttrer Brevet: „Homo qvidem staturæ proceræ, spectabilis, vultum habens venerabilem, qvem intuentes possunt et diligere et formidare. Capillos vero circinos et crispos aliqvantum cæruliores et fulgentiores, ab humeris volitantes, discrimen habens in medio capitis juxta morem Nazarenorum: frontem planam et serenissinam, cum facie sine ruga et macula aliqva, qvam rubor moderatus venustat. Nasi et oris nulla prorsus est repre- Brevets Indhold.

hensio, barbam habens copiosam et rubram, capillorum colore, non longam sed bifurcatam, oculis variis et claris existentibus. In increpatione terribilis, in admonitione placidus et amabilis, hilaris servata gravitate, qvi numqvam visus est ridere, flere autem saepe" *). („En Mand af statelig Væxt, anselig, med et værdigt Aasyn, som de, der saa det, baade kunde elske og frygte. Hans Haar ere lokkede og krusede, noget dunkle og glindsende flyde de nedover Skuldrene, og ere i Midten delte efter Nazarenernes [skal være: Naziræernes] Sædvane. Panden er jævn og meget ren, Ansigtet uden Rynker eller Pletter, behageligt gjennem passende Rødme. Næse og Mund ere udadlelige, Skjægget er stærkt og rødligt, af Haarets Farve, ikke langt, men delt i to Dele, Øjnene have en skinnende Glans og ere straalende. Forfærdelig, naar han vredes, mild og elskværdig, naar han advarer, blid med Bevarelse af sin Værdighed, er han aldrig seet at le, ofte at græde"). Lentulus tilføjer videre, at hans Holdning er opret, og at han er den skjønneste blandt Menneskers Børn.

Kritisk Belysning. Skildringen er ikke just særdeles betegnende, holder sig ikke til det for en virkelig malende Beskrivelse Frugtbare og Karakteristiske i et Ansigt, og dog kan Skildringens Overensstemmelse med de ældste Katakombebilleder ikke undgaa os. Den har alle deres ydre Egenskaber.

Allerførst er det os nu paafaldende, og beviser strax Brevets Uægthed som Lentulusbrev, at der, (trods alle Undersøgelser) aldrig har existeret nogen romersk Procurator i Judæa med Navnet Lentulus, hverken paa Christi Tid eller nogensinde ellers. Aller-

*) En noget afvigende Læsemaade se: Codex apocryphus Novi Testamenti apud Fabricium Hamburgi 1703, p. I, 253. Denne Udgave véd ogsaa at fortælle, at Constantin lod gjøre Christusbilleder efter denne Beskrivelse.

mindst har han været Pilati Forgjænger; thi hans Navn kjende vi sikkert; han hed ikke P. Lentulus, men Valerius Gratus. *) Ligesaalidt finder man paa Christi Tid nogen syrisk Statholder med Navnet Lentulus.

Dernæst viser Brevets Sprog og hele Form, at det tilhører en senere Periode, og om det ogsaa kunde være muligt, at det var udgaaet fra den Forfalskningsfabrik, som en vis Lentius, Lucius eller Leucius drev, af hvis Navn Münter formoder, at man har gjort Navnet Lentulus, og som levede circa 200 efter Christus, saa er det dog højst usandsynligt, da Brevet aldrig nævnes før henimod Slutningen af 1000tallet af den 1107 afdøde Erkebiskop Anselm af Canterbury, for hvem det desuden maatte træde i en bestemt Tendents' Tjeneste, idet han lagde særlig Vægt paa det sandt Menneskelige i Christi Person.**) Ældre end Anselms Tid er Brevet vistnok, men hvor gammelt? Vi tro og skulle nedenfor forsøge at vise om end ej at bevise, at det i det Tidligste skriver sig fra Tiden kort før Billedstridens Dage.

Midt under disse Stridigheder fremtræder i Bysants den vældige Billedforsvarer Johannes Damascenus med et Brev til Kejser Theophilus „om de hellige Billeder“ omkring Midten af 700tallet, og her siger han, at ifølge gamle Forfattere „var Jesus af statelig Væxt, havde sammenvoxede Øjenbryn, skjønne Øjne, stor Næse, krusede Haar, var noget bøjet, i blomstrende Alder, bar sort Skjæg, havde en gulagtig Ansigtsfarve, var sin Moder lig, havde langstrakte Fingre“ o. s. v. †)

Joh. Damasceni Christusskildring.

*) Gabler, de authentia epistolæ Lentuli S. 17.

**) Crove og Cavalcaselle I. (tydsk Udg.) taler om det „i den senere Kejsertid“ oftere omtalte Lentulusbrev. Det skal dog vel læses „senere Middelalder“?

†) Opera Joh. Dam. Tom. I. 1. S. 631. edit: Mich. le Quien Paris 1712.

Hvad der her strax paatrænger sig os som nyt, er den paafaldende Angivelse, at Øjenbrynene ere sammenvoxede, men dette i Orienten ikke usædvanlige Drag (σύνοφρυς) blev især hos Kvinder anseet som en skjøn Ejendommelighed. Maaske forbandt sig — ifølge Grimms Formodning l. c. hermed ogsaa i Orienten ligesom hos de nordiske og tydske Nationer en eller anden mystisk Folketro om dertil knyttede overnaturlige Egenskaber (Varulvbryn).

Dernæst er os den bøjede Holdning paafaldende, men især den fuldstændige Afvigelse fra Lentulusbrevet i Angivelsen saavel af Skjæggets som af Hudens Farve. Forøvrigt forstaar Joh. Damascenus, der jo ogsaa siger, at han skriver efter gamle Forfattere, ligesaalidt som Lentulus at skildre et Ansigt karakteristisk, og saaledes faa vi ogsaa her kun ydre Kjendetegn.

Christus-skildringen i Malerbogen fra Athos og Epiphanias' Skildring.

Et Par Aarhundreder yngre end Damascenus er sandsynligvis den Fremstilling, som Malerbogen fra Bjerget Athos af Munken Dionysios giver af den Maade, hvorpaa man skal fremstille Christi Portrait. Dionysios beraaber sig paa „dem, som fra Begyndelsen saa ham“, men har forøvrigt kun forøget Joh. Damasceni Beskrivelse med et Par uvæsentlige Træk, hvilke saa de yngre Beskrivere atter have laant fra ham. Malerbogens Ord lyder saaledes: „Om Herrens Ansigts og Legems Karakter, saaledes som de have overleveret, der have seet ham fra første Begyndelse. Det gudmenneskelige Legeme er 3 Alen langt, en Smule bøjet. Det fremtrædende Træk er Sagtmodighed. Skjønne Øjenbryn, og de ere indbyrdes forenede, skjønne Øjne, skjøn Næse, Farven som Hvede, Hovedhaaret kruset (οὐλότριχον) og lidt gult, Skjægget sort, Fingrene paa de meget rene Hænder er noget lange og deres Forhold gode. Og overhovedtaget har han sin Moders Karakter, af hvem han tog sig Liv og dannede den

fuldkomne Menneskelighed" *). Som man ser, er denne Skildring endnu karakterløsere end nogen af de forrige, kun Farven angives med nogen Bestemthed. En Beskrivelse af Munken Epiphanias, circa 1190 nævnes af Reiske og Grimm**). Den er af samme Art.

Ej meget bedre er den yngste og tillige vidtløftigste af disse Beskrivelser, den af Nikephoros Kallistos circa 1333 forfattede ***), der ogsaa grunder sig paa „gamle Forfattere". Disse kunne nu være Malerbogen og Joh. Damascenus, samt Epiphanias, der formodentlig selv har hentet sin Skildring fra Joh. Damascenus. Nikephoros Kallistos skriver: „Vor Herres Jesu Christi Skikkelse, saasom den er os overleveret af de Gamle, var som følger: hans Former vare skjønne, hans Højde var fulde 7 Spand (7 Palm? 3 Alen?) hans Hovedhaar var gulagtigt, ikke meget stærkt og kruset i Enderne. Hans Øjenbryn vare sorte og ikke meget stærkt hvælvede; hans Øjne vare dunkle (grønblaa?) og hvad man kalder: huldtblikkende (χαροπις), ikke sky, uden nogen Fejl, ikke svævende; Næsen var temmelig stor, Skjæghaarene lyse og ikke meget lange. Hans Hovedhaar var langt; thi ingen Sax havde berørt hans Hoved, ej heller nogen menneskelig Haand, undtagen hans Moders i hans Barndom. Hans Hals var noget bøjet, og hans Legemes Holdning var derfor ikke just meget rank. Videre havde han en gulbrun Ansigtsfarve, som et modent Hvedekorn, intet rundt Ansigt, men ligesom Moderens ovalt og mildt rødmende. Dets Udtryk var Alvor og Forstand, forbundne med Mildhed og den højeste Sagtmodighed. I alle Henseender var han lig sin ubesmittede Moder."

Nikephoros Kallistos' Skildring.

Den i vor Beskrivelse angivne Højde, 7 Palm, stemmer nøjagtigt med de af Chiflet opgivne Maal paa

*) Bjerget Athos' Malerbog, Schäfers tydske Udg. S. 415.
**) Reiske p. 137. Grimm l. c. p. 160.
***) Nikeph. Kall. Hist. eccl. I c. 40.

de to Svededuge, mellem hvilke Christi Legem skal have ligget i Graven, og som opbevares i Turin og Besançon, hvorom mere nedenfor. Efter disse overensstemmende Maal skulde — om vi ikke fejle, — hans Højde have udgjort omtrent $5^3/_4$ Pariserfod.

De fire Skildringer sammenstillede. Sammenligne vi nu disse fire Skildringer, saa finde vi mange overensstemmende, men ogsaa nogle afvigende Punkter. Det Ejendommelige er, at medens Formangivelserne i det Hele taget ere ret overensstemmende, modsige Farveangivelserne hverandre paa en Maade, der giver os Nøglen til disse Beskrivelsers Oprindelse.

Lader os noget nærmere betragte Signalementerne:

I. Formangivelser.

	Lentulus.	Joh. Damascen.	Malerbogen.	Nikephor. Kall.
Væxt.......	Statelig.	Statelig.	3 Alen.	7 Palm (Spand).
Aasyn......	Værdigt, uden Rynke og Plet.		Sagtmodigt.	Ovalt &c.
Haar.......	Langt, delt, lokket, kruset.	Kruset.	Kruset.	Kruset i Enderne, ikke stærkt.
Pande......	Jævn, ren.			
Næse.......	Udadlelig.	Stor.	Skjøn.	Temmelig stor.
Mund......	Udadlelig.			
Skjæg......	Stærkt, ikke langt, tvedelt.			Ikke langt.
Øjenbryn...		Sammenvoxede.	Skjønne, sammenvoxede. Ikke meget hvælvede.	
Holdning...	Opret.	Bøjet.	Bøjet.	Bøjet.
II. Farveangivelser.				
Haarfarve...	Mørk og glindsende.		Lidt gul.	Gul.
Ansigtsfarve	Passelig Rødme.	Gul.	Hvedefarvet.	Gulbrun som Hvede.
Øjenbrynenes Farve..				Sort.
Øjnenes Frv.	Skinnende, straalende (skjøn).		(skjøn).	Dunkel (mild).
Skjægfarve..	Rødlig („som Haaret“).	Sort	Sort.	Lys (blond).

Vi se heraf, at alle Formangivelser dels ligefrem stemme, dels ikke modsige hverandre, med Undtagelse af Holdningsangivelsen, hvor Occidentaleren Lentulus siger: opret, Orientalerne alle: bøjet. Derimod afvige Farvebestemmelserne stærkt, men saa at kun en eneste Bestemmelse inden Orientalernes indbyrdes Kreds er forskjellig, nemlig Nikephori lyse Skjæg fra Damasceni og Malerbogens sorte, medens derimod Lentulus, Occidentaleren, fuldstændig i hver eneste virkelig Farveangivelse skiller sig fra Orientalerne. Dette Fænomen kan efter min Tanke kun forklares paa en Maade: Beskriverne have, hvor de ej have afskrevet hverandre, Alle hovedsagelig skrevet efter Billeder, som, da Formtypen forlængst var fixeret, virkelig i Orient og Occident afvige stærkt i Farve. Ialfald have Lentulusbrevets Forfatter og Joh. Damasc. havt Billeder for sig, medens Dionysios og Nikephoros have støttet sig paa de ældre, og hvor disse afvige fra hinanden, søgt at formidle disse Afvigelser ved en fornyet Betragtning af autentiske Billeder. Dette Forhold til Orientens og Occidentens forskjellige Farvetyper og Billeder bliver os aldeles klart, naar vi bemærke, hvorledes Farveforskjellighederne i Beskrivelserne netop ere de samme, der adskille de byzantinske Billeder fra de gammelchristne Billeder i Roms Katakomber: den gulbrune byzantinske Farve skiller sig fra den rødlige romerske; ja selve den ene Undtagelse i Formligheden tjener kun til at bestyrke Hovedregelen om Beskrivelsen som et Resultat af Billedbetragtning, idet den bøjede Holdning i de orientalske Beskrivelser ligesaa meget svarer til de byzantinske Billeders Formschema som Lentulusbrevets ranke Holdning til de romerske Billeders.

De „sammenvoxede" Øjenbryn hos Joh. Damascenus og Dionysios kunne meget vel skylde en slet skaaret gnostisk Gemme eller et lignende Arbejde sin Oprindelse, ialfald viser netop en saadan Afbildning hos

Martigny i hans Dictionnaire S. 334, (vor Fig. 42) netop dette Træk, hvis den forøvrigt er correct.

Resultat. Langt fra at ligge til Grund for Katakombebillederne er Lentulusbrevet, hvilket netop i hele Beskrivelsens tørre Fantasiløshed synlig hviler paa noget factisk Givet, udført efter disse allerede fixerede typiske Billeder og er saaledes vel ikke ældre end fra det 6te Aarhundrede. Det kunde vel endog være muligt, at hele Brevet er blevet til for at styrke Troen paa disse Billeders Autenti, hvis Troværdighed allerede paa den Tid begyndte at vakle, og saaledes maa vi da opgive ethvert Haab om, at Lentulusbrevet skulde kunne lede os paa Spor efter Christusportraitets Oprindelse, og ligesaalidt hjælper os de byzantinske Beskrivelser; kun Et resulterer: at de alle vise tilbage paa visse Billeder, hvilke man tillagde en hellig og afgjort Autenti; slige Billeder havde man allerede i det 6te Aarhundrede i de saakaldte Acheiropoieter, hvilke vi derfor nu nærmest maa vie vor Betragtning.

2. Acheiropoieter og Lucasbilleder.

Begrebet Acheiropoieton. Den Længsel, der, som vi i Typens Udviklingshistorie skulle se, allerede tidligt i 300-Tallet betog den christne Verden efter at lære Frelserens ydre Skikkelse at kjende, gjorde det snart nødvendigt at skaffe denne Følelse en Tilfredsstillelse, idet man uden at agte paa Christusbilledernes virkelige, allerede dengang factisk begyndende Opkomst, simpelt hen paastod, at visse iblandt de existerende Billeder vare oprindelige Originaler, og spurgte man saa efter Beviserne for denne Originalitet, saa maatte man have et bindende Svar: disse Billeder kunde ikke Andet end ligne, thi ligesom de indbyrdes vare hverandre lige, saaledes vare de alle flydte fra en og samme

højhellige, over al Kritik ophøjede Kilde: de vare enten slet ikke malede, men aftrykte paa overnaturlig Maade, eller de vare i det mindste ikke malede med Menneskehænder, men af himmelske Engle.

Og ingen levende Kunstner kunde optræde og sige: „Jeg har malet Billedet“; thi disse himmelske Billeder vare altid — „gamle“ Billeder. Saa kaldte man da i Middelalderen disse ikke af Menneskehænder malte Billeder, af hvilke der ikke gaves faa, Acheiropoieter (af α privativum, χειρ og ποιειν). Forskjellige Varianter af Navnet forekomme: Acheropoeta, acheropsita, acherosita, antheropsita, archeropsita, achiropicta, achiropita.

De berømteste Acheiropoieter vare uimodsigelig d. h. Veronicas Billede og Kong Abgarus af Edessas Billede, hvilke vi nærmere skulle betragte. Men ogsaa en Mængde andre kunne vi nævne — næsten alle undergjørende. De berømteste Acheiropoieter.

I Begyndelsen af 600 Tallet omtales en Acheiropoiet, om hvilken det heder, at Philippicus skal have vist sin Hær den før et Slag mod Perserne 589, ligesom hans Efterfølger Priscus ved Hjælp af det samme Billede forsøgte at stille et Oprør.

Et andet undergjørende Christusportrait af samme Art omtales fra det andet nicæanske Concilium som tidligere existerende i Kamulium i Kappodokien; det skulde 754 være blevet ført til Constantinopel — sandsynligvis var det det samme Billede, om hvilket vi høre, at Heraklius anvendte dets undergjørende Magt i en Krig mod Perserne 626.

I Rom befandt sig 752 et vidt berømt Christusbillede, der stundom i senere Tider sikkerlig er bleven forvexlet med „den hellige Veronikas Billede“. Det kaldtes κατ' ἐξοχήν „Acheropiten“, og blev i det nævnte Aar af Pave Stephan 3 højtideligt i Procession baaret til „Guds Moders Kirke“, hvorved vel maa

2*

forstaas Basilikaen Maria Maggiore. Dette Billede omtales allerede paa 800 Tallet. Det synes — i Følge Fiorillo — endnu at existere, og Figuren er 3 Palm bred til 7 Palm høj, ejendommeligt nok netop den samme Højde, hvilken Nikephoros angiver som Christi egen, og som tillige stemmer med Svededugenes Længde i Turin og Besançon. Dette Maal synes altsaa at have havt en vis Autoritet i Middealderen, og har vel sin første Oprindelsé fra et Billede i Legemsstørrelse. „Acheropiten" var malet paa Træ, men synes i nyere Tid at være bleven overført paa Lærred og synes nu at indskrænke sig til Hovedet, og overhovedet ikke at være stort mere end en Skygge. Hvor Billedet nu befinder sig, derom tie alle de nyere Forfattere, som have omtalt det*). Skulde det maaske være det samme som Billedet i San Lorenzos Oratorium? (Se nedenfor).

Martigny, hvis „Dictionnaire" er skreven i ivrig katholsk Aand, og som ikke vover at benægte Acheiropoieternes overnaturlige Oprindelse, beretter med dyb Ærefrygt om to romerske Acheiropoieter, af hvilke ialfald den første er temmelig gaadefuld, følgende: Billedet aabenbarede sig paa overnaturlig Maade, i det Øjeblik, da St. Sylvester indviede Basilikaen San Giovanni di Laterano, og var forhen, hvis man tør tro Cancellieri, synligt over denne Kirkes Tribune eller Absis (se Cancellieri, Sacre teste degli Apostoli Pietro e Paolo p. VI). Videre siger Martigny: „samt det Billede, som opbevares i San Lorenzo's (fuori le mura) Oratorium i Nærheden af denne Basilica". Nærmere om dette Billede læses i Marangonis Istoria antichissima del Oratorio di San Lorenzo XXII. Rom 1747. Om jeg har forstaaet Fiorillo

*) Grimm, l. c. L. Glückselig l. c. s. 96. Fiorillo, Gesch. der zeichn. Künste I, 46, 47. Gretser, de imaginibus non mann factis cap. 17.

ret, synes dette Billede at være det samme som Acheiropoieten i Maria Maggiore.

Her er ogsaa det rette Sted til at nævne de to oftere berørte Svededuge i Besançon og Turin, i hvilke Christi Legeme skal have været indhyllet i Graven, og som skal have været forsynet med et 7 Palm langt nøjagtigt, overnaturligt Aftryk af Christi Legeme. Dette s. k. „Aftryk“ er et Billede, og synes at være af meget sen Oprindelse, da middelalderske Forfattere oftere omtale disse Ligklæder, uden at nævne noget paa dem existerende Aftryk af Christi Legeme. Vi henvise forøvrigt til J. J. Chiflets vidtløftige Verk „De Linteis Sepulchralibus Christi. Antwerp. 1624“.

Lucas-billeder og deres Oprindelse.

Absosut overnaturlige behøvede imidlertid de foregivne Originalbilleder af Christus ikke altid at være. Der gaves ogsaa en anden Vej, ad hvilken man for dem kunde gjøre Fordring paa autentisk Betydning, vel at mærke, naar man først engang havde slaaet ind paa Urimelighedernes og det Mirakuløses Vej. Man fordrede nemlig Kanonicitet for deslige Billeder i Kraft af deres apostoliske eller rigtigere evangeliske Oprindelse. Uden noget som helst Støttepunkt i den hellige Skrift, som bestemt gjør ham til en Læge, paastod man i Middelalderen, at Evangelisten Lucas havde været Portraitmaler, og lod ham have malet de oprindelige Christusportraiter ad vivum, endskjønt det vel endog er usikkert, om han nogensinde har seet eller kjendt Christus. — Begyndelsen af hans Evangelium synes endog at antyde det modsatte. — Sluttelig blev St. Lucas endog Malernes Skytspatron. Hvad der ligger til Grund for dette Sagn er det kun lykkedes mig at føre tilbage til en sandsynlig Formodning, ikke til nogen Vished. Fiorillo har udtalt den Mening, at Sagnet skulde være opstaaet gjennem Forvexling med en i den sene Middelalder levende italiensk Maler med Navnet „Luca Santo“, hvoraf Maleren St. Lucas

skulde være opstaaet; denne Formodning falder dog sammen, naar man ved, at Sagnet om den malende St. Lucas allerede var kjendt af de tidlige Byzantinere, og at han omtales af Constantinopolitaneren Theodorus Anagnostes, saaledes allerede paa 500 Tallet. Paa 800 Tallet fortæller den græske Munk Michael, at Lucas har malet et skjønt Portrait af Christus, og Nikephoros Kallistos siger 1333, at Lucas oprindelig har malet de Billeder af Christus, Madonna og Apostlerne, som paa hans Tid gjaldt for autentiske. Og paa 1500 Tallet nævner Sixtus af Siena († 1569) en Efterdannelse af et Billede af St. Lucas. Et af Evangelisten Lucas ifølge en Indskrift fra 1600 Tallet malet Madonnabillede, som 1876 var udstillet i München, det eneste Lucasbillede, jeg har kunnet vie en gjennemført Betragtning, da den katholske Kirke ikke gjerne udsætter denne Slags Helligdomme for de kritiske Historikeres profane Blikke, er et Verk af byzantinsk Oprindelse og synes at tilhøre 600 Tallet.

Mig synes det muligt — skjønt jeg kun vover at udtale det som en beskeden Formodning —, at Benævnelsen „Lucasbilleder“ er opstaaet gjennem Misforstaaelse af et græsk Ord. I den græsk-russiske kanoniske Malerbog Podlinik finder jeg nemlig opgivet, at de gamle paa Træ malede Billeders hvide Grund, der bestod af en med Lim sammenrørt Kalk, kaldtes „Leukas“, d. e. hvidfarvet, af det gr. λευκος. Navnet „Leukas“, overført paa Billederne selv, kan uden Vanskelighed ved en i hine Tider let forklarlig Misforstaaelse være bleven anseet for Malerens Navn „Lucas“, og „Lucasbillederne“ ere færdige. Sikkert er det, at den Mening, at Lukas skulde have været Maler ikke blot intetsteds bekræftes, men endog bestemt modsiges af den fuldstændige Mangel paa Portraitmaleri hos de kunstforagtende Jøder (da han jo i dette Tilfælde maatte have været en med Christus

omvandrende Jøde) — ja næsten komisk modsiger selve Veronikalegenden den malende Evangelists Competens, idet den netop i Forsøget paa at male Christi Portrait lader ham — mislykkes.

Billedhuggeren Nicodemus og Petri Mosaik.

To enfoldige Sagn kunne vi her berøre flygtigt: det ene, udbredt paa 700 Tallet, at Nicodemus (Joh. 3) skal have været en Billedhugger og have forfærdiget Christi Portrait af Træ; da Jøderne gjennemstak Billedet, flød der Blod af Træet. Heraf har Sagnet om det i Lucca existerende berømte „Volto-Santo"-Crucifix (Fig. 3) som et Verk af Nicodemus udviklet sig (Fiorillo Gesch. d. z. K. I, 44). Det andet Sagn siger, at Petrus til Rom medførte Christi Mosaikportrait, som han skjænkede den i 2. Tim. 4, 21 nævnte Pudens og som endnu befinder sig i Santa Prassede i Rom. Billedet er et Verk af 1000 Tallet. Petrus rejste neppe til Rom med nogen Bagage af Kunstverker. Blandt alle disse Billeder blive saaledes kun tvende os vigtige, paa Grund af den dem af den vestlige og østlige Kirke tillagte Hellighed, nemlig Veronikabilledet og Abgarusbilledet.

3. Den hellige Veronikas Billede.

Den moderne Veronikalegende.

Hvem kjender ikke den skjønne og betydningsfulde Legende, at da Frelseren paa sin Vandring til Golgatha sank sammen under Korsets Byrde, en af hine „Jerusalems Døttre", som græd over ham, rakte ham en Dug, for at han dermed kunde tørre den blodige Sved af sin Pande, og da hun igjen modtog Dugen af hans Haand, fandt den Helliges Aasyn i uforgængelige Træk afpræget paa Dugen, en dyrebar Løn for hendes Kjærlighedsgjerning og Prototypen for alle senere Christusbilleder. Legenden kalder Kvinden Veronika, er Navn, der har en legende, men som det skal vise sig aldeles tilfældig Lighed

med vera ikon („det sande Billede"). Ogsaa Billedet selv bliver oftere og da netop i den antydede Mening, kaldet „Veronika", sædvanlig dog „Veronikabilledet" eller „Veronikas Svededug", og Ideen er oftere af Kunsten bleven benyttet til gribende skjønne Fremstillinger. Den romersk-katholske Kirke paastaar endnu at besidde Dugen med Billedet, og den bliver som en af Kirkens dyrebareste Relikvier opbevaret i en af de fire Hovedpiller, der bære Peterskirkens Kuppel. Nærved bliver det kun vist Kirkens højeste Prælater, fra Domherrer og opad; for Folket bliver det kun paa Frastand forevist Langfredagsaften sammen med Kirkens øvrige Relikvier. Jeg skal selv have set Relikvien, og kan dog, om det end gjaldt mit Liv, ikke sige, hvorledes den saa ud. Det var allerede mørkt i den uhyre Metropolitankirke, nogle faa Lys hist og her i det vældige Rum bidrog kun til at lade os føle Mørket desto tydeligere; fra Chordrengenes Røgelsefade svævede Skyer af Røg ivejret og samlede sig med de tidligere paa Dagen ophvirvlede Virakmasser til en sort, natlig Sky, som mørk og truende fyldte den umaadelige Hvælving over vore Hoveder. De halvsovende Munkes ensformige Sang virkede ligesom Virakskyerne bedøvende, og da Sangen forstummede, døde Ekkoet kun langsomt hen i Kirkens fjerneste, mørke Kroge. Da var Tiden kommen til at afsløre den hellige Reliqvie for de Troendes Øjne: men disse Øjne vare trætte og halvblinde, og saa egentlig — Ingenting. Jeg var gaaet derhen for at faa kaste et Blik paa Veronikabilledet, om end i uhyre Frastand: jeg gik derfra ligesaa uvidende om dets virkelige Udseende, som jeg var kommen, kun noget klogere angaaende den Maade, paa hvilken den katholske Kirke unddrager den kritiske Verden Synet af sine aprokryfe Hemmeligheder.

Veronikabilledet i Peterskirken.

Kun det Ene staar fast: det er tornekronet og med Udtryk af Smerte (som Fig. 4). Allerede dette er dog nok for os; thi overfor et tornekronet Hoved tør vi paastaa, ikke blot at Billedet — naturligvis — ikke skriver sig fra Golgathavandringen, men at det nu i Peterskirken existerende Veronikabillede ikke kan være ældre end fra 1200 Tallet, endskjønt et ældre Veronikabillede sandsynligvis engang har existeret i denne Kirke. For at bevise dette, maa vi først betragte Legenden selv.

Medens den legendariske Digtnings sædvanlige **Legendens Former.** Gang er denne, at Kirken har tilegnet sig en oprindelig i Folket levende, enten i Hedendommen eller under Christendommen opstaaet ædel Digtning (som f. Ex. Agathalegenden*) og forøget den med dogmatiske Tilsætninger, har Wilhelm Grimm slaaende bevist, at ved Veronikalegenden den modsatte Bevægelse har fundet Sted, idet her den digtende Fantasi først efterhaanden har frembragt hin skjønne Digtning ud af en rent kirkelig tendentiøs Opfindelse.

Den Nødvendighed synes nemlig engang at være indtraadt for den romerske Kirke, at skulle besidde netop en saadan Reliqvie, og omkring denne Reliqvie at maatte digte en Legende, der vistnok indeholder en dyb poetisk Kjerne, men som netop i sin ældste kirkelige Form smager stærkt af middelaldersk Overtro og Uvidenhed. Lipsius sætter Legendens Op-

---

*) I Catania paa Sicilien dyrkes Sta. Agatha, hvis efter Legenden afskaarne Bryster bæres i Procession rundt Staden engang om Aaret. Under Hedenskabet var Catanea Sædet for Dyrkelsen af „den gode Gudinde“ ɔ: Moder Jorden, Alnaturen, hvis Symbol var de alt nærende Qvindebryster, som derfor ombares i Procession. Heraf dannedes Legenden, og Matyrinden bærer endog den hedenske Gudindes Navn; thi Sta. Agatha er naturligvis intet Andet end *Ἀγαθῃ Θεα.*

rindelse til Occidenten (Aqvitanien), angiver som dens Ursprog Latin og som dens Tilblivelsestid 700 Tallet. Vi skulle se, hvor vidt vi her kunne følge ham.

Vi skulle først gjøre nogle Uddrag af de af Grimm l. c. udførligt meddelte middelalderske Manuskripter.

Den ældste Form af den fuldstændig udviklede Legende finde vi — ifølge Grimm — i en angelsachsisk Fortælling, der ikke er ældre end 1000 Tallets anden Halvdel, og som i Manuskriptet fører Titelen: „Nathanis legatio ad Tiberium“ (trykt i Ludv. Chr. Müllers Collect. anglosax. Hafniæ 1834, S. 5—18). Indholdet er i Korthed følgende:

Efter Christi Død sender Pilatus Jøden Nathan til Tiberius, som lider af Spedalskhed. Nathan kommer til Staden Libye i Aqvitanien, hvor Underkongen Tyrus bor, der er plaget af Kræft i Ansigtet. Tyrus spørger Nathan, om han ved nogen Hjælp for ham. Nathan svarer: „En Mand, som havde kunnet hjelpe dig, levede i det jødike Land, Frelseren, Christus. Fru Veronix, som tolv Aar led af Blodflod, berørte hans Klædebon og blev helbredet“. Nathan fortæller videre Christi Liv, Død og Opstandelse og tilføjer: „Jeg ved, at han er sand Gud“. Tyrus tror, ønsker at se hans Aasyn og lover, at han vil hævne Christi Død. Kræften falder ned fra hans Ansigt (som om det var et Dyr), han døbes og kaldes Titus. Med sin Kamerad (fyrdgemaca) Vespasianus drager han mod Jerusalem for at hævne Jesu Død. Herodes overgiver Riget til sin Søn Archelaus og dræber sig. Nu følger Jerusalems Belejring og Stadens Ødelæggelse ved Titus, som sælger Jøderne for 30 Penninge Stykket, fordi en Jøde forraadte Christus for denne Pris. Nu begyndte Vespasian og Titus at søge Christusreliqvier. De høre, at Fru Veronix besidder et Stykke af hans Dragt, hvorpaa hans Aasyn befinder sig (uden at det med et eneste

Ord fortælles, hvorledes dette Billede er blevet til). De sende nu et Bud til Tiberius og lade ham sige, at han bør sende en Mand til Jerusalem, han vil da erfare meget hidtil ubekjendt. Tiberius sender sin Slægtning Volusianus, som skal dømme de jødiske Konger, der have dræbt Christus, og tillige skaffe tilveje en Mand, der kan helbrede Tiberius, og som til Løn derfor skal blive hans Efterfølger paa Kejserthronen. Volusianus kommer til Jerusalem og lader dem, der have kjendt Jesus, kalde til sig. Da kommer nu Joseph af Arimathia, Nicodemus og Fru Veronix. Af hende fordrer han Christi Billede. Efter lang Modstræben viser hun ham endelig Billedet, han falder ned og tilbeder det, vikler det i en guldvirket Dug, lægger den i et gyldent Kar, forsegler Karret, og Fru Veronix, der ikke vil skilles fra sin Skat, rejser med til Rom, efter at Volusianus har dømt Pilatus til Døden. Da de Rejsende kommer opad Tiberfloden, gaa de til Staden Lateran, Tiberius afhenter dem der, ser Veronikabilledet, tilbeder det, og strax falder Spedalskheden af ham, og han lader sig, hele sit Hus og sit Folk døbe.

„Kaiserchronik", der er skrevet i 1100 Tallets anden Halvdel, indeholder en lignende Historie (Pfälz: Handsch. 4 a—6 c). Tiberius lider af den Sygdom, at der voxer Maddiker i Hovedet paa ham. Han faar høre om Jesus, og Volusianus skal hente ham. Han møder Veronika, som er bleven helbredet af Jesus efter 28 Aars Blodflod. Hun fortæller ham, at Jøderne allerede for 3 Aar siden have dræbt Jesus og tilføjer: „ein vil hêrez bilde hân ich von sînen gnâden", uden at der dog fortælles, hvorledes Billedet er blevet til. De rejse sammen til Rom med Billedet og Tiberii Maddiker falde døde til Jorden. Tiberius sværger at hævne Christus og sender Vespasian og Titus mod Jerusalem med en Hær. Jøderne besejres og sælges — denne Gang 30 for 1 Penning.

Nærmest denne Version i Tiden ligge tvende Digte af Wernher von Niederrhein (fra samme Hundredaars sidste Fjerdedel), og hos ham faa vi for første Gang høre, hvorledes Billedet er blevet til: Veronika, en af Jesu tro Tilhængerinder, — der siges ej, at hun er den blodsottige Kvinde — kommer til Lucas og beder ham male et Portrait af Jesus, han er en Mester og har ofte seet Jesus (cfr. dog Luc. Ev. I, 2. 3.). Lucas lover at male ham saa, som han idag ser ud. Vel fornøjet med det færdige Billede finder han dog, at Jesus, da han ser ham igjen, ser ganske anderledes ud (vi skulle længere frem gjenfinde dette i Origenes doketiske Anskuelse om Jesu menneskelige Udseende og dets subjektive Foranderlighed). Han forsøger endnu to Gange — forgjæves. Endelig siger Christus: „Du, Lucas! og Du, kjære Fru Veronika! Jeg synes Synd i Eder, men om jeg ikke hjelper dig, er din Kunst forgjæves. Mit Ansigt er kun kjendt der, hvorfra jeg er udsendt“. Christus besøger nu Veronika, tvætter sig, tager en Dug for at aftørre sit Ansigt, og da han igjen tager den fra Ansigtet, er hans Billede aftrykt i Dugen. „Det ligner mig“, siger han, „og vil give dig stor Magt og være alle dine Venner nyttigt. Tegn ville ske gjennem det, naar man ikke mere ser mig“. — I Wernhers andet Digt høre vi om Billedets Rejse til Rom, kun med den Afvigelse, at det er Vespasian, der er Kejser i Rom og lider af den Sygdom, at Hvepse flyve ind i hans Hoved, bygge Reder der og opæde hans Hjerne, saa at man kan se igjennem Kejserens Hjerne. Saaledes en sand „Durchlaucht“.

I et af Mone udgivet latinsk Digt, som er meddelt i „Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters“ 1835, 425—433 og 1838, 530—531 og som forøvrigt ligner Wernhers, lider Titus af Spedalskhed og Vespasianus af Hvepse i Næsen. I dette Digt nævnes

ikke Veronikas Navn, derimod vender dette tilbage i en ligeledes af Mone udgiven Prosafortælling (l. c. 1838, 526—530) og her med det udtrykkelige Tillæg: „Erat mulier illa, quam sanaverat dominus a fluxu sangvinis per tactum fimbriæ suæ.“

Jacobus de Voragine († 1298) har optaget Veronikalegenden i sin berømte „Legenda aurea“, og her finde vi for første Gang Historien henskudt til Passionstiden, dog passerer den endnu ikke paa Vejen til Golgatha, men Dugen skjænkes ved en tilfældig Lejlighed i denne Tid Veronika. Derefter følger Historien om Tibers Helbredelse, dog uden alle Krigstog mod Jøderne o. s. v. Her indflettes nu ogsaa Vespasians Helbredelse, og nu erfare vi ogsaa hvorfra Historien om Hvepsene skriver sig, eller om man saa vil, hvorfra Vespasianus har faaet sit Navn: han var fra Barnsben af plaget af Hvepse i Næsen, „unde et a vespis Vespasianus dicebatur“ (!). En værdifuld historisk Oplysning!

Den yngste af alle disse middelalderske Fortællinger er et Digt af Regenbögen fra Begyndelsen af 1300 Tallet, af hvilket Grimm har undersøgt et trykt Exemplar sine anno et loco, liden 8° i Bibliotheket i Berlin; et ældre, Nürnberg 1437, 3 Ark 8° har Panzer undersøgt (Deutsche Annalen, Zusätze I, 48), videre har Grimm seet en Afskrift af et Frankfurter Papirmanuskript fra 1477—1499 og af en nedertydsk, metrisk Oversættelse, Papirhaandskrift i Hildesheim 1490, samt en Papirhaandskrift i Lachmanns Besiddelse. Dette Digt findes ogsaa i Papirhaandskrifter i Bibliothekerne i München og Wien. Det indeholder Historien om Tibers Helbredelse gjennem Veronikabilledet. Her siges det, at Dugen var firkantet og en hvid Lindug. I en Tilsætning i Hildesheimerhaandskriften (og i et trykt Exemplar) forekommer ogsaa Vespasian med sin Hvepse i Næsen.

Men her møde vi nu — og deri ligger for os Digtets Mærkelighed — her møde vi for første Gang en Antydning derom, at det var paa Vejen til Golgatha Jesus gav Veronika Billedet; denne Situation, som den bildende Kunst siden saa ofte har benyttet. Hun siger nemlig, da Vespasian spørger: „wan ir komen waer daz frôn antlitze“ — „mir gabz mîn herre in (der) nôt, doch alsô rehte schône, do man in vuort in grôzem leide her“. I den nedertydske Bearbejdelse derimod staar kun: „se sprach: dat gaff my god ūn my leve here, do he üp dusse erd' hadde wel wūders gedaen“. I Slutningen af det trykte Exemplar forekommer den ikke mindre mærkværdige Tilsætning: at Billedet nu (d. e. altsaa ialfald efter 1300) er i Rom, og hvo som betragter det med Inderlighed, bliver helbredet.

Historien om Veronikabilledet findes ogsaa i Fragmenterne af et højtydsk Digt fra 1100 Tallet samt i en paa Raadhusbibliotheket i Limburg opbevaret Codex „ad ann. 36“.

Men Legenden findes foruden i disse, alle af Grimm anførte Kilder ogsaa hos andre ældre og yngre middelalderske Forfattere, som Grimm dels ikke har nævnt, dels blot i Forbigaaende nævnt, saaledes hos Marianus Scotus (f. i Irland 1028, † i Mainz 1083). Han kjender naturligvis endnu Intet til Golgathavandringen, men hans Fortælling er mærkelig, fordi han, som han forsikrer, citerer en ældgammel Kilde ordret. Han anfører nemlig i sin Krønike „ad ann. 39 p. Chr.“ (lib. I, p. 550 Pistor.) Biskop Methodius. Navnet „Veronica“ findes endog — som vi snart skulle se — i den allerældste Kirkes Historie, idet en af Clemens Romanus' Homilier nævner en Kvinde med Navnet Berenike, hvis Sammenhæng med vor Veronika nedenfor skal blive os klar.

Acta Sanctorum citerer til Veronikadagen 4de Februar et s. k. „gammelt Manuskript“ med Be-

gyndelsesordene: „Incipit notificatio qvaliter Tiberius Cæsar pro ipso (d. e. Christus) Hierosolymam direxerit“ etc. Her forekommer da bl. a. Ordene: „Factum est Tiberio et Vitellio consulibus“. Saaledes endnu Navnet Vitellius kastet sammen med alle de andre, i denne Legende figurerende romerske Kejsernavne. Selv Bollandisterne, der ellers kunne sluge meget, mene dog her, „Multa displicent in eo tractatu“, som de anse for en senere Forvandskning af Methodius' Text.

Jacobus Philippus Bergomas i „Supplementum Chronicarum“ ad ann. 44 fortæller Historien om Volusianus og Veronika og føjer eget nok til, at hun levede længe i Rom sammen med Petrus, Paulus og Clemens Romanus og testamenterede Dugen til disse „og deres Efterfølgere“.

Den ellers „utilforladelige“ Julianus Petri har noget afvigende herfra ad ann. 90 (citeret af Bollandisterne), at Veronikadugen („Sudarium“ kalde Bollandisterne den) var meget anseet i Rom paa den Tid, og kalder Kvinden udtrykkelig: „Beronice, qvam alii corrupte vocant Veronicam“. Hun var den blodsottige Kvinde, boede snart i Paneas og snart i Jerusalem, og han tilføjer: „Depicta est imago Christi curantis mulierem in pariete, cujus lacinia, ubi tangit hederam, curat ex omni morborum genere“. Herom mere siden.

I Evang. apocr. har Tischendorf optaget to Skrifter: Mors Pilati (1300-Tallet) og „Vindicta Salvatoris“, begge omtalende Veronikabilledet, og det sidste næsten aldeles stemmende med den angelsachs. „Nathanis legatio ad Tiberium“. I Indl. citerer T. Goodwin: „The legend of Veronica in its original form is found in a Latin narrative of great antiquity entitled: „Cura sanitatis Tiberii Cæsaris Augusti et Damnatio Pilati“, first published by Foggini — — from a Vat. Max. of the 1100 an subsequently printed from a Ms. of the 800

by J. D. Manso.“ Da dette ældste Ms. skal stemme med Marianus Scotus, (s. o.) er dette maaske det Methodius tillagte Verk. Dog skal if. T. „Vindicta Salvatoris“ være endnu ældre. Saaledes staa vi her virkelig ved Lipsius' Resultat, at den ældste Form er fra det 8de Aarh., skreven paa Latin, og maaske udgaaet fra det som Tyrus' eller Titus' Hjem i de ældste Former nævnte Aqvitanien.

Kritik af Veronikalegenden. Saalangt de middelalderske Manuskripter om Billedets Oprindelse. Forsøge vi nu en Kritik af Legendens middelalderske Former, saa synes det os strax klart, at vi have at skjelne mellem to Hovedformer, en, der væsentlig vil forklare Christusportraitets Opkomst (Regenbogen, Jacobus de Voragine, Wernhers første Digt) og en, for hvilken det især er magtpaaliggende at lære os, hvorledes Billedet er kommet til Rom (Wernhers andet Digt, Kaiserchronik og den angelsachsiske Fortælling). Det er paafaldende, at den Form, der fortæller Billedets Rejse til Rom, er ældre end den, der fortæller Billedets overnaturlige Oprindelse. Først hos den tredje Forfatter, Wernher von Niederrhein, finde vi det Overnaturlige ved Tilblivelsen berørt, medens (hvad der ogsaa er at mærke for en følgende Betragtning) allerede den ældste ved, at „Veronix“ er den blodsottige Kvinde. Det er altsaa ikke som ved Lentulusbrevet Behovet af at kaste Lys over de sædvanlige Christusbilleders Autenti, der har fremkaldt denne Legende: meget mere synes det at have gjældt at kunne tilbageføre et bestemt, i Rom værende Billede til en med Christus samtidig og palæstinensisk Oprindelse.

At underkaste Legendens historiske Side en Kritik — derom kan ikke gjerne være Tale, den har ved første Blik dømt sig selv. Den beundringsværdige Frihed, med hvilken Legenden kaster Mænd som Tiberius og

Titus, Vespasian og Pilatus sammen med hverandre og med Jerusalems Ødelæggelse, den eventyrlige Skildring af deres næsten personificerede Sygdomme, der „falde af“ dem, Navnet Vespasians Derivation af Hvepsene, som har ædt sig gjennem hans gjennemsigtige Hoved, selve Forestillingen om en jødisk Kvinde paa Christi Tid, der engagerer en Maler til at male Christi Portrait — alt dette viser, at Legenden — ialfald i dens færdige literære Form — er fremgaaet af Middelalderens „mørke“ Aarhundreder, af en Tid fuld af Uvidenhed og Overtro. Herved er dog at bemærke, at hine, af Grimm ikke berørte ældre Vidnesbyrd om Sagnets Existents pege tilbage paa urgamle, orientalske Former af et lignende Sagn, hvorom senere.

Efterhaanden taber sig i de yngre Varianter Interessen for Billedets Vandring, medens dets overnaturlige Oprindelse træder i Forgrunden, men først i den allersidste Variant, ved Indgangen til Renaissancens lysere Dage omkring Aar 1300 fremtræder den os bekjendte Form af Legenden og selv da kun antydningsvis i Fortællingen om, at Veronika fik Dugen paa Vejen til Golgatha: Udviklingen heraf, Fortællingen om Kvinden, der rakte ham sin Dug for at lade ham aftørre Sveden og fik den billedsmykket tilbage, indtræder først i Literaturen efterat Renaissancen har spredt sit fulde Lys over Verden og efterat den i mere end et Aarhundrede har været fremstillet i den bildende Kunst, nemlig hos Jacobus Pamelius († 1587) og i Acta Sanctorum. Saaledes tør vi antage, at Antydningen i Regenbogens Digt uden bestemt Angivelse af Situationen, først har kaldt denne Forestilling til Live i en Malers Fantasi paa 1300 Tallet, idet jo saa mange Billeder i den nærmest følgende Tid skildre Vandringen til Golgatha med den billedbærende Kvinde ved Jesu Side.

Veronikabilledets kunstneriske Oprindelse.

Hvor gammel Ideen om Veronikabilledets Udspring fra Golgathavandringen er i den bildende Kunst lader

sig ogsaa paa anden Maade bestemme, idet nemlig overalt hvor Veronika-Christushovedet er forsynet med Tornekrone, Golgathavandringen — Passionen — jo maa have staaet for Kunstnerens Fantasie. En ejendommelig Betydning vinder her et Billede fra 1400-Tallet, der blev mig vist i Sacristiet ved Ulms Domkirke som en Martin Schön (hvorom mere nedenfor) og hvor den lidende Christus staar tornekronet, bærende Korset, medens det netop aftrykte Billede, som den ved hans Side staaende Veronika holder i sin Dug, ikke har Spor hverken af Tornekrone eller af Lidelse, et sikkert Tegn paa, at en ældre, ærværdig Tradition, med hvilken Kunstneren ikke har turdet bryde, har fremstillet Veronika-Christushovedet uden Tornekrone og uden Spor af Lidelser. Her maa vi da gjentagende erindre om, at Regenbogen for første Gang cirka 1300 har udtalt: „mir gabz mîn herre in (der) nôt.“ Thi om dette Udtryk virkelig forekommer i Digtets ældste Form og ikke først i den trykte Udgave fra 1400-Tallets Slutning, saa kunne vi skyde Oprindelsen til Forestillingen om Golgathavandringen tilbage til omkring Aar 1300 som til denne Forestillings ældste Grændselinie, og dette Aarstal er da saameget mærkværdigere, som Iconographien skal vise os, at netop Forekomsten af Tornekronen overhovedtaget ogsaa kan forfølges tilbage til dette Aar, men ikke meget — højst et halvt Aarhundrede — længer tilbage.

Omtrent Aaret 1300 tilhører nemlig Udbredelsen af det hidtil kun enkeltvis forekommende tornekronede Christushoved, saaledes t. Ex. det af Münter meddelte Wildgraf Friedrichs Sigill (Fig. 34). Et ældste, enestaaende Crucifix med Tornekrone gaar, som Ikonographien skal vise os, tilbage til 1248 og befinder sig i Kirken Quattro coronati i Rom. Før denne Tid forekommer saavel Christushovedet med snoet Baand om Haaret som kronede Crucifixer, men ingen Tornekrone. Vi tør saaledes antage, at i 1200 Tallet Noget er ind-

traadt, en eller anden Begivenhed har fundet Sted, der har øvet forandrende Indflydelse paa Christusbilledets Dannelse og har bidraget til at fremkalde Fremstillingen af Hovedet med Tornekronen. Christusbilledets Udviklingshistorie vil senere lære os, at denne Begivenhed virkelig er indtraadt, og var — St. Franciscus af Assisis berømte Stigmatisationshistorie 1224 og dens Eftervirkninger, der satte hele den følgende Tid af Aarhundredet i en stærk og ejendommelig Bevægelse og fremkaldte en fuldstændig Omdannelse af Crucifixtypen fra en korsfæstet Gud til et lidende, døende Menneske, hvis Aasyn er smerteligt bevæget i Dødskval — kort til en mere inderlig, natursand Fremstilling af Korsfæstelseshistorien.

Ombytning af et ældre med et yngre Veronikahoved i St. Peter paa 1200 Tallet.

Det synes altsaa som det tornekronede Christushoved i St. Peter ikke kan være ældre end 1200 Tallet. Men der er jo en Mulighed for, at dette Hoved kunde være en Undtagelse, d. v. s. være noget af hvad det udgiver sig for: Prototypen for de senere Tornekronehoveder. Vi skulle tilse, hvorvidt der viser sig nogen Mulighed for at antage dette.

Fastholde vi, at med Regenbogen Redactionen med Golgathavandringen „in (der) nôt“ første Gang er antydet circa 1300, saa er det klart, at før denne Tid kan Veronikas Dug og Billedet derpaa ikke kaldes „Sudarium“ (Svededug). Skulde det altsaa vise sig, at Ordet „Sudarium“ er brugt tidligere om Billedet i Peterskirken, saa maa vi ogsaa indrømme Sandsynligheden af, at baade Legendens Golgatha-Form og det tornekronede Billede i St. Peter er ældre end vi have antydet. Men skulde det paa den anden Side vise sig, at ogsaa i Benævnelsen af det i Peterskirken existerende Veronikabillede et Omslag foregaar henved Aar 1300, saa at det efter denne Tid kaldes „Sudarium“, som før denne Tid bærer et andet Navn, da er det — vel endnu ikke absolut bevist — men mere

end sandsynligt, at ligesom Legendens Omdannelse har fundet Sted paa denne Tid, ogsaa Billedet, der er dannet efter den ellers neppe mere end 50 Aar gamle Tornekronetypus, altsaa er et Billede fra denne Tid.

Da der nu, som vi allerede have antydet og Ikonographien vil vise os, forlængst existerede et Veronikabillede i St. Peter, men de tornekronede Billeder først udbrede sig omkring Slutningen af 1200 Tallet samtidigt med Wildgraf Friedrichs Sigill og med Regenbogens Digt, saa er det mere end sandsynligt, at hvis det skulde vise sig, at Beretningen om Veronikabilledet i Peterskirken før 1300 eller nærmere bestemt før 1297 altid og blot tale om „effigies vultus Domini“, men derimod efter 1297 næsten altid om et „Sudarium“, saa maa ved denne Tid en mærkelig Forandring være foregaaet med Veronikabilledet i Peterskirken — eller for at tale aabent, saa maa paa denne Tid et ældre Billede uden Tornekrone og vi kunne tillægge uden lidende Udtryk være blevet ombyttet med et nyt Billede med Tornekrone og lidende Udtryk. Ligeledes maa det i saa Fald ansees som mere end sandsynligt, at vi i denne Forandring af den prætenderede Prototyp, i Overensstemmelse med de ved St. Franciscus udbredte Anskuelser, have saavel at søge Anledningen til den forandrede Form af Legenden, idet Golgathavandringen i denne indføres, som ogsaa Opkomsten af de talrige efter dette Billede udførte, siden overalt typiske, tornekronede Veronikabilleder. Det vil med korte Ord sige: den i Peterskirken bevarede Reliqvie er i saa Fald ikke ældre end fra 1200 Tallet.

Samle vi her for at undersøge om Billedets Benævnelser virkelig paa denne Tid undergaar nogen Forandring, saavel de af Grimm fremlagte Aktstykker angaaende Veronikabilledet, som de andre Vidnesbyrd, vi selv have sammenbragt, saa viser sig følgende mærkelige Resultat.

I et paveligt Dokument fra 1011 nævnes for første Gang officielt Navnet: „Sta. Maria in Beronica“. Paa de gamle Broncedøre, der lukkede det Skab, hvori Billedet bevaredes, stod blot: „Coelestinus papa VII fecit fieri hoc opus pontificatus sui anno VII, Christi MCXCVII“. Marianus Scotus (1028—1083) kjender ligesaalidt som de andre denne Tid tilhørende Forfattere Ordet „Sudarium“ om Veronikabilledet, hvorimod Udtrykkene „Vultus Domini“, „Effigies Domini“ vexle.

Innocents 3 († 1216) omtaler „Christi Billede“, Honorius 3 (1224) kalder det ligeledes „Christi Billede“, Matthias Parisiensis († 1259) kalder det „effigies vultus Domini, qvæ Veronica dicitur“. Pave Nicolaus 2 (1290) omtaler i et Brev af 15 April 1290 „sui pretiosissimi vultus imago, qvam Veronicam fidelium vox communis appellat“ (Acta Sanct. ad IV Febr.). Til disse Kilder kunne vi endnu føje Gervasius af Tilbury (circa 1210), der i sin „Otia imperialia“ cap. 25 taler „de figura Domini qvæ Veronica dicitur; — — est igitur Veronica pictura Domini vera.“ Og Jacobus Pantaleus Tricassinus (senere Pave Urban 4), som sendte Nonnerne i Monstreuil les Dames i Belgien en undergjørende Copi af Billedet, kalder dette: „faciem et figuram nostri Salvatoris“ (1249). Han siger om Billedet, at det er gammelt og afbleget, men nævner ikke et Ord hverken om „Sudarium“ eller om Lidelse og Tornekrone. I et berømt Digt fra samme Tidsrum læse vi:

„Salve sancta facies
Nostri redemptoris,
In qva nitet species
Divini splendoris.

Impressa paniculo
Nivei candoris,
Dataque Veronicæ
Signum ob amoris

Nos perduc ad patriam
O felix figura
Ad videndam faciem
Quæ est Christi pura.

I et Miniaturmaleri fra langt senere Tid (1415) tilhørende en Hertuginde af Geldern og Jülichs Bønne-

bog finde vi paa en Tid, da Tornekronen ellers var trængt igjennem forlængst, ved Siden af disse Vers' tydske Oversættelse (Oprindelsen til den om Lidelsen talende Psalme: „O Haupt voll Blut und Wunden“ og „O Hoved højt forhaanet“ er at søge her) tillige et Christushoved, der sandsynligvis er en Efterdannelse af det gamle Billede i Peterskirken, uden Tornekrone som uden Smerte, i Digtet som i Billedet.

Som man ser er Benævnelsen hidtil enten „effigies vultus Domini“ eller „Veronica“ om Billedet selv med tydelig Derivation af vera ikon.

Men pludselig indtræder en Forandring. Aar 1297 lader Pave Bonifacius 8de, Veronikadugen, der som det synes af Acta Sanctorum siden Aarhundredets Begyndelse hvert Aar paa 2den Søndag efter Epiphania har været bragt i Procession til San Spiritokirken*) for at forevises Folket, „føre fra den Hellig-Aands Kirke til Peterskirken“. Den har saaledes sandsynligvis i nogen Tid befundet sig i hin Kirke. Og idet denne Overførelse 1297 omtales, indtræder for første Gang, saavidt vi have kunnet finde: Benævnelsen: „Sudarium“. Bzowius og efter ham Chiflet, der Begge vistnok tilhøre en langt senere Tid, bruge her Udtrykket „sanctum Christi sudarium“; men om ogsaa Ordet paa dette Sted maa skrives paa deres Regning, er det dog paafaldende nok, at vi efter dette Aar 1297 i de pavelige Dokumenter næsten altid høre Billedet benævnt „Sudarium“. Urban († 1370) taler om „Sudarium“, Sixtus 4 i Bullen „Erectionis“ af 1 Marts 1482 og de følgende Paver nævne blandt Peterskirkens Reliqvier: „sudarium salvatoris nostri“.

---

*) Odoricus Rainaldus ad 1223. Han kalder Stedet: „Hospitale Sti. Spiritus apud S. Maria (sic) in Saxia, in strata publica juxta Tiberim ante basilicam S. Petri (altsaa selve det nuværende S. Spiritò).

Jacopo Grimaldi, som under Paul 5, i Anledning af Billedets Overførelse i den nye Peterskirke har sammenstillet disse gamle Vidnesbyrd om Dugens Nærværelse i den ældre Peterskirke, omtaler, at Johan 7de allerede Aar 705 lod indrette et Tabernakel i Petersbasilikaen til Bevarelse af Sudariet. Dette Tabernakel blev kaldet „Sta. Maria in Beronica“ siger han, men Bzowius, der igjen har samlet Grimaldis Optegnelser taler om et gammelt Matyriologium, af hvilket han citerer Ordet „Sudarium“. Men dette Matyriologium kan være meget gammelt uden derfor at være ældre end 1297. Han fortæller (ifølge Chiflet) „ex veteri traditione“, at Veronika havde doneret Dugen til Clemens Romanus (se oven for) og at Constantin d. Store havde deponeret den i Petersbasilikaen, som da var nybygget. En gammel Bog, siger Chiflet videre, der er skrevet under Tiberius (!), fortæller om Dugen. Man ser saaledes, hvor meget man kan stole paa disse „gamle Bøger“. Baronius har seet Bogen, fortæller Chiflet videre, og Thomas Stapleton har endog læst den helt igjennem. (Chiflet, de linteis sepulchralibus Christi (Anno 1624, S. 205). Baronius selv siger om Bogen kun: „Graviter conscriptum et antiqvissimis characteribus“ (Acta Sanctorum). Videre fortæller Bzowius, at Billedet i Aaret 1200 (1216?) førtes fra Petersbasilikaen til S. Spirito og 1297 atter førtes fra S. Spirito tilbage til Peterskirken. Muligt er det saaledes, at Billedet har været i S. Spirito hele denne Tid af næsten et Aarhundrede. Da imidlertid, som vi har seet, Andre tale om aarlige Processioner, vil jeg give Bzowius' usikre Fortælling med hans egne Ord, „Innocentius III in sermone Dominiæ primæ post Epiphaniam meminit processionis Sudarii Veronicæ a S. Petri Basilica usque ad aedem Xenodochii Sancti Spiritus in Saxia, Anno Domini millesimo ducentesimo, cujus verbis usi sunt Honorius

III et Alexander IV, pontifices successores. Bonifacius VIII A. D. millesimo ducentesimo nonagesimo septimo sudarium Veronicæ a prædicto Templo S. Spiritus — — ad basilicam Principis Apostolarum — (transtulit) — —

Det synes altsaa saa sandsynligt som muligt, at under Dugens Ophold i S. Spirito, eller hvis der er Tale om aarlige Processioner ved en af disse i Løbet af 1200 Tallet, inden 1297 en Ombytning af et ældre Billede uden Tornekrone mod et nyere med Tornekrone, en Ombytning af et „facies Domini in qva nitet species divini splendoris“ mod et „Sudarium“ har fundet Sted, rimeligvis da paa Grund af, at det ældre Billede er blevet ødelagt. Og det har virkelig lykkedes mig at opdage et rigtignok svagt, men dog tydeligt Spor af, at netop i det omtalte Tidsrum noget menneskeligt har passeret det gamle Hoved. Acta Sanctorum fortæller efter Matthias af Westminster, at efter en Procession med Billedet 1216 et Uheld hændte den da ganske rigtig paa Gravens Rand vaklende Innocents 3 med Billedet. Denne Pave, der døde endnu samme Aar, kom nemlig til, da han skulde lægge Billedet ned i Fouteralet efter Procescionen, saavidt jeg forstaar Stedet rigtigt, at brække det farvestive Lærred tværtover, idet han stak det forkert ind, „ita scilicet, qvod frons deorsum, barba versus humum verteretur“. Det Forkerte bestod altsaa ej i, at Billedet sattes paa Hovedet, men i, at det knækkede horizontalt over, saa at det staaende Billede blev slaaet sammen midt over Kinden og altsaa kom til at bøje saavel Panden „nedad“ som Skjægget „mod Jorden“. Uheldet betragtedes ialfald som saa væsentligt, at en Messe med ti Dages Aflad for den Læsende blev forordnet. Saa fortæller Matthias af Westminster „in floribus Historiarum Anglicarum“. Skulde vi ikke

her have fundet et Spor af Aarsagen til Ombyttet i Aarhundredets anden Halvdel?

Altsaa Billedet føres til San Spirito 1200; 1216 indtræffer et Uheld med det, der har sine slemme Følger for Billedets Vedligeholdelse, 1224 indtræffer St. Franciscus Stigmatisation og den dermed indbrydende Fremstilling af den paa Korset døde Frelser fører til Fremstilling af Tornekronen, der første Gang optræder 1248; og henimod Aarhundredets Slutning bliver almindelig. Uheldet i San Spirito medfører sluttelig Nødvendigheden af Billedets Fornyelse, og ganske stemmende med hine Tiders Brug sker denne Fornyelse ikke i den gamle Stils Aand, men i Lighed med, hvad Tiden nu (circa 1290) anser for den ene, sande Opfatning af Christi typiske Fremstilling: 1297 overflyttes et tornekronet Hoved i Stedet for det gamle uden Tornekrone fra S. Spirito til St. Peter, og paa dette som ægte Prototyp bygges hele den følgende Tids Veronikafremstilling og Legendens literære Form retter sig herefter og forlægger circa 1300 Scenen til Golgathavandringen. Paa denne Maade synes mig Tingen at være passeret.

Men hvor gammelt var saa det ældre i St. Peter existerende Billede uden Tornekrone? Grimaldis Angivelse hos Bzowius, at Veronikadugen allerede 705 under Johan 7 befandt sig i Peterskirken synes mig ogsaa kun at være en „from Digtning“. Jeg beder Læseren selv dømme:

I Mansis „Sanctorum Conciliorum amplissima collectio“ XII, p. 960, finder jeg et mærkeligt Actstykke, der kaster Lys over vort Spørgsmaal. Billedfienden Leo Isaurieren havde truet Paven med at drage mod Rom og ødelægge de derværende Billeder, og navnlig knuse den bekjendte Petersstatue i Peterskirken. Pave Gregor 2 skriver i denne Anledning et alvorligt Brev til ham, hvori han formaner ham til

at gaa i sig selv. Dette Brev er fra 726*), altsaa skrevet kun 21 Aar efter den hellige Dugs Tabernakels paastaaede Indvielse. I Brevet behandler Paven den store Betydning, som visse Billeder have for den christne Andagt, navnlig da Acheiropoieterne. Blandt disse nævner han nu specielt Abgarusbilledet i Edessa, og siger, at Kejseren bør rejse til Edessa for at se, hvorledes de Christne føle sig opløftede ved dette Billede. Og han selv, Paven, tilføjer han, naar han gaar ind i Kirken (hvorved han naturligvis nærmest tænker paa St. Peter, hvor det truede Billedværk stod) han selv opbygges ved Billederne. Og nu opregner han disse: „Jesu Mirakler, Maria med Barnet og Engle, den hellige Nadvere, Christus, som gjør de Blinde seende, Lazari Opvækkelse, den Spedalskes og den Værkbrudnes Helbredelse, Transfigurationen paa Tabor, Korsfæstelsen, Gravlæggelsen, Opstandelsen, Himmelfarten og Pintsefesten, Abraham, som offrer Isak, Lidelseshistorien“ o. s. v. — Vilde vel, spørger jeg, Pave Gregor have henvist Kejser Leo til Edessa for at se en Acheiropoiet, naar han kunde pege paa egen Erfaring og paa en i hans egen umiddelbareste Nærhed existerende Acheiropoiet som Veronikabilledet? Vilde han ikke i Modsætning til, hvad der var at se i Edessa, have omtalt, hvad han ogsaa selv kunde se og føle, naar han selv havde besiddet et saadant Billede? Og vilde han selv saa udførligt omtale de i Rom existerende Billeder netop i denne Forbindelse og dog ikke have et eneste Ord for det mærkeligste af dem alle, om dette i 21 Aar havde befundet sig i hans egen Peterskirke? Jeg tror det ikke, saa meget mindre, som ogsaa Stephan d. 3die henviser til

*) Pipers Angivelse, at Brevet skulde være skrevet efter det kejserlige Edikt af 730 beror dog vel paa en Fejltagelse af den højtærede Forfatter? Jeg kan for Tiden ikke collationere min Optegnelse, der gjordes i Münchens Bibl.

Edessa. Lad ogsaa være, at der 705 er bygget et Tabernakel i Peterskirken og forsynet med det gamle, velkjendte „Beronika“-Navn — Veronikabilledet befandt sig bestemt ikke deri.

Først 752 kjende vi notorisk et Acheiropoiet i Rom og det i Maria Maggiore (se ovenfor). Og ved denne Anledning taler Stephan 3, der kjender „Acheropiten“, dog ikke et eneste Ord om det endnu mærkeligere Veronikabillede i St. Peter. Kunde ikke Sammenhængen maaske være den, at Rom netop paa denne Tid, hvor der taltes saa meget om Abgarusbilledet i Edessa, har følt Nødvendigheden af at støtte sin Værdighed ved Besiddelsen af et lignende Billede overfor den græske Kirke, og saaledes først har skaffet sig Acheropiten i Maria Maggiore og siden ogsaa det højhellige Veronikabillede i St. Peter? Vi formode det i det mindste som en Mulighed.

Hvorledes Grimaldi er kommen til sin falske Formodning om Opstillingen af Veronikabilledet Aar 705 tror jeg ogsaa at kunne vise. Anastasius fortæller nemlig i „Johan d. 7des Levnet“, at denne Aar 705 lod opstille et Christusbillede i Peterskirken. Men Grimaldi eller hans nærmeste Kilder har derved overseet, at dette Billede ikke var en Dug, ikke et Lærred; han har uden videre og ukritisk tilegnet sig Notitsen, uden at bemærke, at her udtrykkelig er Tale om Opstillingen af en Væg-Mosaik, og rimeligvis, som vi længere frem skulle se, om et Crucifix. „Hic fecit oratorium Sanctae Dei genetricis intra ecclesiam Beati Petri Apostoli cusus parietes musivo depincxit“ (sic. Anastasius Pavebiographierne s. 90 i Augsburgerudgaven af 1602). Men vel var den Dag nøje at erindre; thi det synes at have været den første Gang et Crucifix blev offentlig opstillet i en christen Kirke, og det kan vel have gjort Grimaldi tilbøjelig til at kalde Billedet „vera facies Domini“ og tro, at det

var et „Sudarium". Men saameget staar fast: Naar det Billede, der efter 1297 forevises i Peterskirken med Tornekrone ikke vilde tabe sin Troværdighed, saa maatte Veronikalegenden sammenknyttes med Golgathavandringen, og dette skete ogsaa. I samme Øjeblik som „Vultus Domini" blev et „Sudarium" blev ogsaa Legenden pligtskyldigst omdigtet. Om vi saaledes ej kunne bestemme Aarstallene for de to Hoveders Tilbliven, tør vi dog sige, at det yngste ikke er saa gammelt som Aar 1224 og det ældste Hoved ikke saa gammelt som 752, omtrent samtidigt med Sagnets ældste skriftlige Form. Saaledes tror jeg at have bragt nogen Rede i den endeløse Forvirring, hvori Veronikabilledets Historie hidtil — trods Grimms grundlæggende Forskninger — var indhyllet, og at turde bestemt forkaste Grimaldis Underretninger og de derpaa støttede Meninger om Veronikabilledets høje Ælde.

Det nye 1297 fra S. Spirito til Peterskirken førte Veronikabillede med Tornekronen siger da saa meget, at Kirken paa denne Tid consecrerede den nye Typus ved at sætte Billedet i Metropolitankirken, og dette Billede er ganske vist det samme, om hvilket Regenbogen siger, at det er nu (circa 1300) i Rom „og de, som betragte det med Inderlighed, blive helbredede." Denne kirkelige Consecration af den nye, tornekronede, lidende Typus forklarer paa den anden Side tilstrækkelig, hvorfor de hidtil kun enkeltvis forekommende Tornekronebilleder, paa en Gang efter Aar 1300 blive saa talrige: Kirken har højtidig anerkjendt og optaget det nye Billede.

Andre Veronikabilleder. At der nu virkelig tidligere befandt sig et ældre Hoved i Peterskirken, det have vi seet; Acta Sanctorum fortæller os endog ganske naivt (til 4 Februar), at der har existeret flere ægte Veronikabilleder i Frankrige, Spanien og Tyskland. Toulouse (Acta Sanct.) „Zazynthus", en af de ioniske Øer (Act. S.),

Milano, Jaën og Alicante i Spanien og (ifølge Chiflet) ogsaa Jerusalem paastaa at besidde Veronikabilledet. Tør man tro Herzogs Realencyklopædi synes endog Acheropiten i Maria Maggiore, skjønt malet paa Træ, at have gjældt for en Veronika. Den fromme Legendetro ved ogsaa meget fiffigt at forklare denne Mangfoldighed; de ere alle ægte: Dugen var nemlig, da Christus trykkede den mod sit Ansigt, ikke enkel, men sammenlagt i flere Lag (Bollandisterne og Chiflet, som kjende tre Billeder, sige tredobbelt, men hvorfor ikke 4, 8 og 16 dobbelt?) og Billedet har aftrykt sig paa alle disse Lag.

Resultat.

Vi kunne efter alt Dette ikke tvivle paa, at jo Veronikalegenden er opfunden, for i sin ældre Form at styrke det ældre, i sin nye Form det yngre i Rom existerende „sande Billede af vor Frelser“ og altsaa er en specifisk romersk-katholsk Tendentsdigtning, og dette vil blive os endnu klarere, naar vi vide, at allerede flere Aarhundreder før denne Opfindelse den orientalske Kirke paastod at være i Besiddelse af det ægte og alene sande, ved et Under af Christus frembragte Christusportrait. Skjønt Navnet Berenike er meget gammelt i Kirken, er Veronikalegenden og Billedet vel ikke ældre end 700 Tallets anden Halvdel, og at den Mosaik-Veronika med Svededugen, som Schnaase (Kunstgesch. III, s. 182) nævner i Hagia Sophia, som det vækker vor Forundring at finde i en græsk-katholk Kirke og som jeg ikke har kunnet finde der (altsaa ialfald vel tilintetgjort?) enten er apokryfisk eller et yngre Arbejde er ligesaa vist, som at den romerske Veronikalegende er en ikke særdeles heldig Kalkering over et langt ældre orientalsk Sagn med tilhørende Billede. Endog de to Varianter med og uden Golgathavandring ville vi gjenfinde i det mærkelige Sagn om Kong Abgarus af Edessa, hans Brevvexling med Christus og hans Christusportrait. Saaledes træde vi her

Christi egen Tid og Muligheden af en Tradition om hans Udseende meget nærmere for at søge Svar paa det Spørgsmaal: Efter hvilket Forbillede var det ældre Veronikabillede i St. Peter uden Tornekrone og Lidelse dannet? Endnu nærmere rykke vi dog Christi Tid, naar vi komme tilbage til „Urveronikasagnet“ i Palæstina, af hvilket det romerske kun er en Udvidelse.

4. Den Edessenske Kong Abgarus Billede og Brevvexling med Christus.*)

Abgarussagnets og Billedets Alder.

Det ældste skriftlige Vidnesbyrd om den af christne Archæologer ofte omtalte Kong Abgarus af Edessa er mere end 700 Aar ældre end den ældste skriftlige Form af den udviklede romerske Veronikalegende, og 400 Aar ældre end Veronikabilledets første Opdukken i Rom (circa 750); Forekomsten af Abgari Billede er igjen omtrent 500 Aar ældre end den udviklede Veronikalegende og mindst 200 Aar ældre end Forekomsten af det ældre romerske Billede i St. Peter, idet Abgari Historie allerede antydes i det 3dje Aarhundrede af den første Forfatter af en christelig Verdenshistorie, Julius Africanus, og hans Brevvexling med Christus allerede udførligt berettes af

*) J. E. Chr. Heine, de Christi ad Abgarum epistola Halæ, 1759 og 1768, Kleuker i J. K. Pfennigers Christl. Magasin, Bd. 3 (1780) St. I. Schröckh, Kirchengeschichte, Th. 2, s. 32, ff. Mohnicke i Ersch & Grubers Encyklopædi (1818) I, s. 110—115. Röhrs Kritische Predigerbibliothek, I, 161 ff. Hofman Apokryphen, s. 308 f. Sepp, Leben Jesu, 2 A., Bd. 1, I, 286 ff. v. 450. Wilh. Grimm, Die Sage vom Ursprunge der Chrbilder. Legis Glückselig Christusarchäologie, 106 ff. Tillemont, Memoires eccles. Art St. Thomas. William Cave, Scriptores eccl. hist. litt. Joh. Ernst Grabe Spicileg. patr. Sam. Basnage Annal. polit., 431 ff. Stollberg, Gesch. der Rel. J. C. 2, 427.

Eusebius († 340) i hans hist. eccl. I. cap. 13. Fortællingen er saaledes ikke fulde trehundrede Aar fjernet fra de fortalte Begivenheder, Billedet derimod bliver først omtalt førstegang i Midten af 400tallet.

Abgarus Navn og Personlighed.

Navnet Abgarus, Abgar, Abagarus, Ἄβγαρος, ogsaa Agbar, er intet Nomen proprium, men ligesom det ægyptiske Pharao den fælles Benævnelse for Herskerne i det s. k. Orrhoënske Rige i Edessa i Mesopotamien mellem Floderne Euphrat og Kaboras, Riget blev 216 e. Chr. romersk Provins. Betydningen af Ordet Abgar skal forøvrigt være: stor, mægtig, ypperlig, saaledes: Fyrste. Den første christne Regent i Landet var dog bevislig først den sidste Abgar af Edessa: Abgar Bar Maanu (200—216) — hvilket i og for sig modsiger Legenden. Den med Christus samtidige Abgar af Edessa var det Edessenske Dynasties 14de Konge, Arsasiden Abgar Uchamo, d. e. den Sorte (Eusebius kalder ham *Οὐχάμου*, Uchamos Søn).

Sagnets ældste Eusebianske Form.

Eusebius meddeler Brevvexlingen in extenso og vi tør ikke undlade her at gjengive hele det Eusebianske Sted i Sammenhæng (efter Antwerpenerudgaven af 1548, se forøvrigt L. Glückselig l. c.). Medens Eusebius sandsynligvis har anseet Brevvexlingen for ægte, erklærede allerede Pave Gelasius paa et Concilium 494 Christi Svar for understukket. At ikke blot dette Svar, men hele Brevvexlingen er digtet, er nu almindelig erkjendt. Sandsynligvis har en eller anden ivrig edessensk Christen ligget under for Fristelsen til at give sin Landskirke den højeste og helligste Oprindelse.

„Det overordentlige Rygte", skriver Eusebius, „som trængte til de fjerneste Lande om Jesu Undere og Guddommelighed, men især om hans guddommelige Kraft til at læge alle Slags Sygdomme, drog ogsaa Abgarus til ham, især fordi han led under en haard og uhelbredelig Sygdom." (Ifølge Cedrenus var denne Sygdom Spedalskhed, ifølge Procopius, de

bello Persico 2, 12, Podagra.) „Saa skrev han da følgende Brev til ham:

„Abgarus, Fyrste af Edessa, til Jesus, den naadige Frelser, som er aabenbaret i Kjødet i Egnen om Jerusalem. Hil være dig! Dine fremragende Dyder og de af Dig uden Lægemidler og Urter helbredede Sygdomme har jeg hørt om. Blinde gjør Du seende, Lamme gaaende, Spedalske renser Du ved Dit Ord, urene Aander og Dæmoner uddriver Du, dem, som ere plagede af svære Sygdomme, helbreder Du, Døde opvækker Du. Da jeg hørte dette om Dig, tænkte jeg to Ting: enten, at Du er Gud og nedstegen fra Himmelens Højder, eller at Du er Guds Søn, fra hvem saadanne Undere udgaa. Derfor skriver jeg herved til Dig, ydmygst bedende, at Du ogsaa vil gjøre Dig Umage for mig og helbrede mig fra den Sygdom, af hvilken jeg er plaget. Jeg hører, at Jøderne ondskabsfuldt modarbejde Dig, og gjerne gad tilføje Dig et stort Ondt. Jeg ejer rigtignok kun en liden Stad, men den er skjønt smykket og berømt, saa at den rigeligt vil tilfredsstille vores Begges Fordringer."

„Saaledes skrev Abgarus til Christus. Oplyst af det guddommelige Lys har dette Brev det Værd, at det er fuldt af Dyd og Kraft; ønskeligt er det at høre hvad Jesu Brev indeholdt.

„Jesu Svar til Fyrst Abgarus, sendt ved Budet Ananias. Salig er Du, som ikke har seet mig og dog tror. Om mig staar skrevet, at de, som se mig, ikke skulle tro paa mig, for at de, som ikke se mig, skulle tro paa mig og erholde Livet. Hvad Du skriver til mig, at jeg skulde komme til Dig, derimod siger jeg Dig, at jeg nødvendig maa udføre de Ting, formedelst hvilke jeg er udsendt, men naar jeg har udført disse, skal jeg atter vorde optaget til ham, som haver sendt mig. Saasnart jeg er opfaren, vil jeg sende Dig en af mine Disciple, som skal befri Dig fra Din plagende

Sygdom og opholde Dit og Dines Liv.“ (I nogle Codices er tilføjet: „Og hvor Du nedlægger dette Brev skal Fiendernes Magt, som modstaa Dig og storme imod Dig, ikke kunne fremtrænge til Dig, og Din Stat skal for Din Skyld være velsignet i Evighed.“)

„Efter Jesu Himmelfart blev Judas, ogsaa kaldet Taddæus, en af de Syvti, sendt til Abgarus, og paa Reisen tog han ind hos Tobias, Tobiæ Søn. Abgarus hørte, at den Discipel, som Jesus havde lovet at sende ham, var kommen; thi Tobias sagde Abgarus, at han havde optaget hos sig en mægtig Mand, der kom fra Jerusalem, og at denne allerede havde helbredet mange i Jesu Navn. „Før ham til mig!“ sagde Abgarus. Tobias gik strax til Taddæus og sagde til ham: „Abgarus, denne Stads Fyrste, sender mig til Dig, og begjærer, at jeg skal føre Dig til ham, paa det, at Du maa helbrede den Sygdom, som plager ham.“ „Lad os gaa!“ svarede Taddæus; „thi for hans Skyld er jeg udsendt.“ Den næste Dags Morgen tog Tobias Taddæus med sig og gik til Abgarus. Da han kom vare de højt anseete Abgarer (ɔ: Kongefamilien) allerede beredte at bistaa Abgarus, og strax ved hans Indtrædelse mærkede Abgarus, at en stærk Glans (*ὅραμα μέγα*) lyste fra Apostelens Aasyn. Da Abgarus saa dette, hilsede han Taddæus ydmygt. Alle de Nærværende forundrede sig højlig; thi de saa ikke Aabenbarelsen, som blev Abgarus til Del. „Du er visselig Jesu Guds Søns Discipel, som han i sit Brev har lovet at sende mig: Jeg vil sende Dig en af mine Disciple, som skal helbrede Din Sygdom og opholde dit og Dines Liv.“ Derpaa svarede Taddæus: „Fordi Du har en saa stor Tillid til Jesus Christus, der har sendt mig til Dig, er jeg kommen.“ Og videre: „Naar den Tro, som Du har paa ham, efterhaanden voxer, saa skulle dit Indres Ønsker blive opfyldte saa, som Du har troet.“ Abgarus svarede: „Jeg tror i den Grad

paa ham, at hvis Romernes Magt ikke hindrede mig, vilde jeg falde over Jøderne, som har korsfæstet ham, med en Hær og tilintetgjøre dem.“ Taddæus atter sagde: „Vor Herre og Gud, Jesus Christus, har opfyldt Faderens Villie, og efterat han har fuldbragt denne, er han igjen bleven optaget af sin Fader.“ Derpaa sagde Abgarus: „Og jeg tror paa ham og hans Fader.“ Derpaa sagde Taddæus: „Saa lægger jeg i Jesu Navn mine Hænder paa Dig,“ og da han havde gjort dette, blev Abgarus øjeblikkelig helbredet fra sin Sygdom.“

Endnu altsaa ikke et eneste Ord om et Billede, allermindst om et overnaturligt. Ogsaa en angelsachsisk Fortælling i L. C. Müllers Colleet. Anglosax. 1—4, taler udtrykkeligt om den „lysende Glans“ — „sume scînende beorthnysse“ — omkring Taddæi Aasyn.

Det overnaturlige Billede omtales først omkring 100 Aar efter Eusebii Død efter 450 af Moses af Chorene. Han siger bl. A.: „Dette Brev (Christi til Abgar) overbragte Ananus (sic) Abgars Ilbud og tillige Frelserens Billede, som befinder sig i Edessa“ (Mos. Chor. hist. Armen. II. c. 29 ed. Whiston p. 135). Circa 450 er saaledes Billedet i Edessa, uden at det dog er sagt at være overnaturligt. Dette siges førstegang af Euagrius († 593) hist. eccl. 4, 26, som støtter sig paa Eusebius og Procopius. Han fortæller nemlig udtrykkelig, at Christus sendte Abgarus, som ønskede at se ham, et ikke af Menneskehænder men af Gud selv frembragt Billede (*εἰκών θεότευκτος*) og han fortæller videre, hvorledes dette Billede har beskyttet Edessa mod den persiske Konge Choësros.

Abgars Sønnesøn, siger et gammelt Sagn, var bleven en Afgudstjener og havde villet tilintetgjøre Billedet. En Biskop havde da taget det og sat det ind i Muren over Stadens Port, antændt en Lampe

foran det, og lukket Stedet ved en Teglplade. Først da Perserne under Choësros indesluttede Staden, drømte Biskop Eulalias om det forsvundne Billede og erfor paa denne Maade, hvor det var at finde. Lampen brændte endnu, da han tog Billedet ud, men paa Teglpladen var et Aftryk af Billedet blevet synligt. En Billedserie i Prins Alberts Samling viser hele Billedets Historie. (Se Piper i Theol. Studien. 1861.) I Taddæusakterne (ed. Tischendorf) bliver sagt, at Maleren Ananias ikke kunde træffe Ligheden, hvorpaa Christus havde vædet sit Ansigt og aftrykt det i en Dug.

Under Billedstriden nævner, som vi ovenfor have seet, Pave Gregor 2 i sit Brev til Leo Isaurieren Billedet i Edessa. Den tidligere nævnte Billedforsvarer Johannes Damascenus († circa 760) siger kun, at Abgarus af Kjærlighed til Christus havde sendt ham en Indbydelse til Edessa med det Tillæg, at hvis han ikke selv kunde komme, skulde Budet forsøge at faa et Portrait af Christus. Christus tog da et Linklæde, holdt det mod sit Ansigt og aftrykte sit Billede i Dugen. Et andetsteds fortæller han, at Abgarus havde sendt en Maler for at portraitere Jesus, men dette mislykkedes paa Grund af den straalende Glans, der udgik fra Christi Aasyn, hvorpaa Christus selv aftrykte sit Billede i Dugen.

Det andet Nicæanske Concilium (787) bevidnede det Edessenske Billedes Existens, men den vidtløftigste Beretning om samme har dog ingen mindre end en byzantinsk Kejser givet, nemlig Constantinus Porphyrogenneta (959), hvis Skildring ligesom den er den sidste saaledes ogsaa er den med Undere stærkest udbroderede. Til hans Fortælling om Billedets Oprindelse knytter sig ogsaa Meddelelsen om Billedets Overførelse fra Edessa til Constantinopel, der foretoges

af denne Kejser*) efter at Kejser Romanus Lacapenus under en Belejring af den i Saracenernes Hænder faldne Stad Edessa, havde erholdt Billedet af disse mod at ophæve Belejringen og frigive de Fangne, hvorefter Billedet først udstilledes i Hagia Sophia som Gjenstand for de Troendes Tilbedelse og siden opbevaredes i Kejserpaladset. Saa fortælles idetmindste hos den arabiske Forfatter Elmazin (circa 1250).

Ifølge den kejserlige Fortæller led Abgarus af en dobbelt Sygdom: Gigt og Spedalskhed d. v. s. Kejseren adderer her sammen Cedrenus og Procopii afvigende Angivelser, ligesom Nikephoros Kallistos adderede sammen de afvigende Egenskaber ved Jesu Ydre, der forekom i de ældre Beskrivelser. Han hører om Jesu Under og sender sin Tjener Ananias, der er en dygtig Maler, til Jesus for at indbyde ham, eller om han ej kan komme, afmale ham. Ananias finder Christus omringet af en Folkehob, stiger op paa et overforliggende Bjerg og begynder at male. Jesus, der ved Alt forud, kalder ham til sig, skriver et Svar til Abgarus, vadsker sit Ansigt, aftørrer det i en Dug, som nu paa overnaturlig Maade modtager hans Billede. Billedet skal helbrede Abgarus.

Nu følger en hel ny Episode, hvis Opstaaen dog ikke er vanskelig at forklare. Paa Hjemvejen hviler Ananias med Billedet Natten over udenfor Hierapolis og skjuler Dugen mellem Teglene i en Teglhob. Om Natten se Stadens Indvaanere en Ild paa dette Sted. De styrte ud til den sovende Ananias og han viser dem det mellem Teglstenene skjulte Billede. Men paa en af Teglpladerne finde de en overnaturlig Copi af Billedet, som gjennem dettes Glans er overført paa Teglpladen, som et Slags fotografisk Negativbillede.

---

*) cfr. Manipulus originum rerumque Constantinopolitanarum af Fr. Combefis. Paris 1664. 4to.

Dette Teglbillede, det andet om hvilket vi høre tale, beholdt Indbyggerne i Hierapolis, og det befandt sig endnu der, da Constantin nedskrev sin Beretning. For at styrke dette Billedes Autenti er altsaa denne Episode utvivlsomt indlagt, og ligesaa utvivlsomt var det dette Billede, som ifølge Zonaras († 1118) annal. l. 16 cap. 25 og Glykas, efter Constantins Død af Nikephoros Phokas blev ført fra Hierapolis til Constantinopel mellem 963 og 969. Det var malet paa en Teglsten (ἐν κεράμῳ) og Zonaras kalder det ἱερὸν καὶ θεῖον ἐκτύπωμα. Efter Constantins Beretning drager saa Ananias videre, Abgarus faar Billedet og helbredes.

Men Constantin omtaler ogsaa en anden og betydningsfuld Afvigelse. „Nogle berette nemlig," siger han, „at da Christus befandt sig paa Vejen til Golgatha, og hans Sved faldt som blodige Draaber paa hans Ansigt, skal en af hans Disciple (Veronika nævnes her aldeles ikke) have taget en Dug og aftørret hans Sved: Billedet skal være blevet tilbage i Dugen. Dette Billede skal Thomas have bevaret, og have medgivet Taddæus paa hans Rejse til Edessa. Taddæus fremtræder for Kongen med Billedet foran sin Pande og fra Billedet udstraaler nu den Glans, som i Eusebii Beretning udstraalede fra Apostelens Aasyn (det er Eusebii ὅραμα μέγα, som endnu spøger), og som er saa stærk, at Abgarus ej kan taale den. Han glemmer sin Gigt, iler imod Billedet, bedækker sig med Linklædet og helbredes fra Spedalskheden. Kun paa hans Pande bliver nogle Spor tilbage, og ogsaa de forsvinde, saasnart han bliver døbt. Kun ved sin Frygt for Romerne kan han afholdes fra et Krigstog mod Jøderne.

Den tidligere nævnte Nikephoros Kallistos beretter Sagnet omtrent i Overensstemmelse med den kejserlige Version.

ritisk Sammenligning med Veronikalegenden.

Sammenligne vi nu Abgarussagnet med Veronikalegenden, saa se vi strax, at Abgarussagnet ifølge hele sin Karakter som ifølge sin vitterlige Opkomst er meget ældre end dette. Ikke blot række Vidnesbyrdene om dets Existents meget højere op, men ogsaa Sagnets indre Gehalt er alvorligere, inderligere og har i de ældre Former Lidet eller Intet af alt det hjerneforvirrende Tøj, af hin den senere Middelalders udsvævende, taagede Fantastik, hvormed Veronikalegenden saavel i historisk som i legendarisk Henseende optræder. Først den sidste Nyredaction fra 900tallet bærer Spor af saadanne Sidetillæg, og den er dog meget mere nygtern ligesom den er ældre, end den angelsachsiske Redaction af Veronikalegenden. Varianten med Golgathavandringen i Abgarussagnet kan, da den i Veronikalegenden først forekommer henved 1300, ikke være hentet fra denne, men maa hænge sammen med visse orientalske, først efter Korstogene i Europa kjendte Tornekronebilleder, af hvilke vi ogsaa paa sit Sted skulle finde Spor.

Er det saaledes sikkert, at Veronikalegenden er den yngre af disse to, saa se vi let, at ikke blot Grundideen, men ogsaa en Mangfoldighed af enkelte Træk i Veronikalegenden kun ere ligefremme Laan fra det ældre Abgarussagn, ja vi kunne af Abgarussagnets Brudstykker sammensætte hele Veronikalegendens Kjerne. Det Eneste, som ikke forekommer og som kunde synes nyt i den romersk-katholske Legende, er Kvinden selv og hendes Navn — men dette skulle vi, som allerede antydet, gjenfinde i den allerældste Kirkes Historie. Alt, som er nyt i Veronikalegenden, er tillige taabeligt.

Ligesom Abgarus lider Tiberius af Spedalskhed, som Edesseneren hører ogsaa Romeren om Christus og ønsker at helbredes af ham. Abgarus sender Ananias til Palæstina, Tiberius Volusianus. Som Abgarus vil

Titus hævne Jesu Død paa Jøderne. Ligesom Abgarus ønsker Veronika et Billedet af Jesus, ligesom han sender hun en Maler for at portraitere ham. Ligesom Ananias i Abgarussagnet, mislykkes Lukas i Veronikalegenden. I Abgarussagnet vadsker Christus sig og frembringer sit Billede, idet han aftørrer sit Ansigt i Dugen, ligesom i Veronikalegenden. Ifølge Abgarussagnets sidste Nyredaction foregaar Handlingen paa Vejen til Golgatha — paa 1300tallet trænger denne Redaktion ogsaa ind i Veronikalegenden — saaledes hviler ogsaa denne Variant paa orientalsk Grund.

Vi se i Rom tidlig et Ønske gjøre sig gjældende om ogsaa med Hensyn til Besiddelsen af et autentisk Christusportrait, at kunne maale sig med den græskkatholske Kirke, og ligesaa dristigt som den, uden at kunne forebringe historiske Beviser, udnævner St. Petrus til sin første Biskop, ligesaa ukritisk løser den Spørgsmaalet om Katakombeportraiternes og Christusmosaikernes Oprindelse ved at henvise til Veronikabilledet, som langtfra at ligge til Grund for disse gamle, ærværdige Billeder, tværtimod er — ligesom Lentulusbrevet — yngre end disse.

Spørge vi altsaa efter Christusbilledets Oprindelse kunne vi ganske roligt lade Veronikalegenden ligge, ligesom Lentulusbrevet — men derimod ikke Abgarussagnet, med dette ere vi ikke endnu færdige.

Abgarusbilledets Mangfoldiggjørelse.

Det eddessenske Billede har efter Sagnet flere Gange mangfoldiggjort sig. Constantin kjender foruden Copien i Hierapolis paa Tegl, ogsaa den Copi, som det i Edessa indmurede Portrait efterlod paa Teglstensmuren og som paa hans Tid endnu befandt sig i Edessa. Maaske var dette det samme Billede, som Edessenerne engang skal have sendt den persiske Konge Choësros, da han fordrede Billedet af dem, for ved dette at helbrede sin Datter af en Sygdom, idet de kun sendte ham en kunstig Efterdannelse?

Thi man tog det, som vi skulle se, ikke saa nøje med, om man havde Tegl eller Lintøj for sig. Ogsaa et tredie i Edessa existerende Billede nævner nemlig Constantin, og tilføjer, at Romerne, d. v. s. Byzantinerne, tog dem alle tre, for mellem dem at udfinde det rigtige. Her, se vi, begynder Historien at vakle. Thi Originalbilledet var jo paa Dug, den ene — og formodentlig begge — Efterdannelserne derimod paa Tegl — hvorledes kunde man da være i Tvivl om Originalen?

Ogsaa i Tiflis i Georgien paastaar man sig at eje det ægte Abgarusbillede (se Fiorillo Gesch. § 2. K. I, 46).

Ankommet til Constantinopel, begynder det Edessenske Billede atter at frembringe Afkom. Saaledes fik en hellig Mand i denne Stad bl. A. et Billede, der paa en Lindug var paa overnaturlig Maade overført fra Originalen. I Besiddelse af denne Copie erklærede Ejeren sig vel tilfreds med Billedet, og han kunde ogsaa alene bevidne denne Tilfredshed; thi Billedet var for alle Andre, der ej besad hans Hellighed — usynligt. Saaledes et historisk Sagn, der kan have tjent som Motiv for det gamle sydlandske satiriske Folkeeventyr, paa hvis Grundlag igjen den danske Digter H. C. Andersen har digtet sit Eventyr om „Kejserens nye Klæder".

Under den byzantinske Kejser Tiberius var en from Kvinde, Maria, bleven syg; paa hendes Bøn bar man det hellige Abgarusbillede til hendes Hus, hvor det skulde forblive i 40 Dage. Hun lagde det forsigtigt i en anden Dug og indelukkede begge i et Skrin. Men over Skrinet tændte sig en klar, hoppende Flamme, som først efter længere Tid udslukkedes; Billedet blev ikke destomindre fundet uskadt i Skrinet, og tillige paa Omslagsdugen et nyt Aftryk af Originalbilledet, Kvinden blev helbredet og besad ovenikjøbet en ny Udgave af Billedet (Chiflet, de linteis sepulchralibus Christi, Antwerp. 1624).

Nu berømmer Rom sig af at være i Besiddelse ogsaa af det ægte Abgarusportrait. Det skal befinde sig i Kirken San Silvestro. Dog antyde visse Indicier, at ogsaa dette Billede er understukket. Muligt er det vistnok, at det Edessenske Billede, som nogle paastaa, allerede kan være kommet til Italien med de 1204 fra Constantinopel hjemvendende Venetianere; naar kun ikke den tidligere omtalte arabiske Forfatter Elmazin saa bestemt paastod, at det Edessenske Billede paa hans Tid, d. v. s. 1250, befandt sig i det kejserlige Palads i Constantinopel. Men en Copie kan være kommen til Italien, eller en Copie kan være bleven tilbage i Kejserpaladset — saadanne Historier trodse alle kritiske Anstrengelser.

Vist er det iallefald, at et Billede, som man ansaa for at være Abgarusbilledet uden Tornekrone og uden smerteligt Udtryk, befandt sig i Rom allerede 1368, thi vi skulle senere se, at det i dette Aar blev copieret for det Billede, som befinder sig i Prags Domkirke (Fig. 5). Mellem 1250 og 1368 er det vel saaledes sandsynligvis kommet til Rom. I Midten af 1600tallet omtales Billedet som existerende i San Silvestro. Men ogsaa Genua paastaar sig at være i Besddelse af det sande Abgarusbillede, og dette Billede kan være ligesaa ægte eller ligesaa uægte som hint andet, og i ethvert Fald kommet fra Constantinopel. Nogen væsentlig Forskjel findes ikke mellem disse to Billeder, som begge ere publicerede, det romerske efter en gammel, romersk Copie af Wilhelm Grimm i hans oftere nævnte Afhandling (Fig. 6), det genuesiske af Thomas Heaphy i „Art Journal“ for 1861 („An Examination into the antiquity of the likeness of our blessed Lord“). Det genuesiske Exemplar, der viser et ældre, mørkere Ansigt, medens det romerske er yngre og smukkere, skal 1384 være bragt til Genua fra Constantinopel af Lionardo da Montalto og

blev i Genua bragt til den armeniske San Bartolomeokirke. (Cfr. Justiniani, Ep. Nebiens. Annal. Reipubl. Januensis LIV. (ad ann. 1384) Reiske p. 53. Notizia istoricocritica della prodigiosa effigie. Genova 1853).

Grimms Afbildning, der foreligger i Farvetryk, og som sagt er udført efter en Copie af det romerske Billede, der er (eller 1842 var) i Familien Brentanos Eje (Fig. 6) viser os et meget langstrakt Ansigt, bredest noget over Øjenbrynene, Panden er aaben og udmærker sig saavel ved sin Bredde som ved sin Højde, den retliniede Næse er efter Grimms Udtryk „übernatürlich lang", isærdeleshed derved, at Partiet mellem Øjne og Øjenbryn, der opad afslutter Næsens Form, er saa overordentlig langstrakt. Brynene selv ere højthvælvede, tynde og mørke. Karakteriseret bliver Hovedet især gjennem den netop omtalte store Afstand mellem Øjne og Øjenbryn, hvorigjennem ogsaa Copierne efter denne Typus ere saa lette at gjenkjende. Forøvrigt finde vi som sædvanligt det delte Haar og det delte Skjæg. Ansigtet er uden ethvert Spor af Lidelse, som uden ethvert Martyrsymbol og i Besiddelse af en næsten abstract Ro. Korte Lysstraaler indfatte Hovedet og tre Korsflammer i Lilieform vise sig paa begge Sider af og over Hovedet, udførte som stiliserede Ornamenter. Omskriften paa det Brentanoske Billede lyder: „Imago Salvatoris nostri Jesu Christi ad imitationem ejus, quam misit Abgaro, quæ Romæ habetur in monasterio Sancti Silvestri". Ifølge Grimms Formodning tilhører Billedet 1400 Tallet.

En anden Copie af angivelig overmaade høj Alder omtaler L. Glückselig i sin Christusarchæologie som existerende i Palæstina. Den angiver sig selv som Abgarusbilledet ved Indskriften: „Vera imago Salvatoris nostri Jesu Christi ad regem Abgarum".

Medens vi altsaa nu nærmest betegne de tornekronede Billeder som Veronikabilleder og de lidelsesfrie uden Tornekrone som Abgarusbilleder, glemme vi ikke, at ogsaa i Occidenten før 1297 forekomme Billeder uden Tornekorne, der kaldes Veronikabilleder, saa t. Ex. det ældre s. k. Veronikabillede i Peterskirken, som vi altsaa tør betegne som et Abgarusbillede. I det Væsentlige kunne vi dog gjennemgaaende betragte Abgarusbillederne som „Salvatorbilleder", Veronikabillederne som „Vesperbilleder", hvorom mere nedenfor.

Det Edessenske Billedes virkelige Udseende.

Er det nu virkelig det ægte, engang i Edessa existerende Abgarusbillede, som befinder sig i Rom eller — om man hellere vil — i Genua? Og kunne vi, hvis dette ikke er Tilfældet, endnu med nogen Vished bringe Klarhed over, hvorledes Abgarusbilledet har seet ud og saaledes bestemme dets Typeejendommelighed? Med Sikkerhed ikke — dog overlade vi til vore Læsere selv at lægge sig følgende Bemærkninger tilrette.

Det s. k. Abgarusbillede i Rom, respective Genua, og dets Efterdannelser tør man naturligvis ikke uden videre tillægge Troværdighed som edessensk. Ville vi have Vished om, hvorledes dette Billede har seet ud, saa maa vi forsøge, om man endnu kan finde Noget, der fra Billedets Tid i Edessa eller Constantinopel autentisk viser tilbage paa samme.

Vanskeligheden herved var at finde et Billede, som ved Siden af ubestridelig Ægthed og hævet over alle Tvivl og Falsknerier, tillige kunde nøjagtig bestemmes med Hensyn til Tiden for sin Oprindelse. Disse Betingelser forene Mynterne, der, naar de ere uafviselig ægte, tillige gjennem Kejsernavne og Aarstal nøjagtig angive sin Tilblivelsestid.

Men at finde Christusbilleder paa Mynter istedetfor Konge- og Kejserportraiter er en Sjeldenhed. Lykkeligvis var dette dog just ejendommeligt for en

længere Periode af det byzantinske Kejservælde. Mange Kejseres Mynter fra Johannes Rhinotmetus (685) til Theodora (1056) bære Christusbilleder. Allerede Grimm var opmærksom herpaa, men hin Tids utilstrækkelige Myntverker tillod ham ikke at naa Maalet. Naturligvis maa vi skarpt rette vor Opmærksomhed paa de Mynter, der tilhøre Romanus Lakapenus, som erhvervede Billedet for Byzants og Constantinos Porphyrogenneta, i hvis Tid det bragtes derhen. Men Lakapenus' Mynter vise intet Christushoved, og saaledes ere vi udelukkende henviste til Constantins. I Sabatiers Myntverk finde vi nu flere Mynter fra denne Kejsers Tid, der fremvise Christushoveder. Blandt disse findes endog en ubeskjægget, thronende Helfigur. Ved Siden deraf findes flere Brystbilleder, der ikke afvige fra denne Tids byzantinske Typus. Men pludselig dukker blandt disse Constantinske Mynter et Christusbillede frem, der ikke blot i typisk Henseende er afvigende, men som dertil hverken er Brystbillede eller Helfigur. Det viser os nemlig det ganske for sig fremstillede Christushoved uden Hals og Bryst, aldeles saaledes som vi finde det uden Hals og Bryst paa alle s. k. ægte Veronika- og Abgarusbilleder. Men saaledes, fremstillet for sig, forekommer Christi Billede ellers aldrig paa Byzantinske Mynter (Fig. 50 og 51 efter Sabatier og Saulcy).

Skulde det nu være for dristigt at slutte, at Constantin, stolt over det Edessenske Billedes Erhvervelse har paa sin Mynt ladet afbilde det Edessenske Hoved istedetfor de sædvanlige Christusbrystbilleder, som han nu maatte anse for mere eller mindre corrumperede? Mig synes dette ialfald meget sandsynligt. Og er dette Tilfældet, saa ere hverken Billederne i Rom eller Genua det oprindelige, vistnok senere i Byzants forsvundne Edessenske Hoved.

Vistnok modsvarer Hovedets nedre Del, Skjæg, Kinder, Mund og Næse i Almindelighed taget det romersk-genuesiske Hoved, men den høje, brede, karakteristiske Pande existerer slet ikke paa Mynten, da den er bedækket med en Krone eller et Diadem.

Saaledes skulde da intet af disse Hoveder modsvare det edessenske; snarere skulde man være tilbøjelig til at tro — hvad vi ogsaa siden skulle finde paa flere Maader sandsynliggjort — at Orienten tidligt fremstillede Christus med bedækket Hoved, bekronet eller bekranset — dog ikke med Tornekrone — og at de tilsyneladende uden ydre Forbindelse stundom i den occidentale Kirke oftere i Østeuropa og Skandinavien forekommende, kronede Christusbilleder turde staa det virkelige Edessenske Christusbillede nærmere.

Da vi naturligvis efter Alt, hvad vi her have udviklet, ikke kan tillægge Abgarusbilledet i Edessa eller Veronikabilledet i Rom nogen virkelig autentisk Oprindelse, — for ikke at tale om overnaturlig Autenti — saa spørges der: Hvorfra nedstammer nu det — være sig kronede eller ukronede — Abgarusbillede, der jo allerede maa have existeret paa 400 Tallet og altsaa gaar op i Katakombebillederne og de ældste Christus-Mosaikers Tid? Hvor søger Abgarustypen saavel som de med den beslægtede Billeder i Katakomber og Basilikaer sit virkelige Udspring? Kunne historiske, uomstødelige Facta eller endog Monumenter paavises, der kunne have øvet Indflydelse paa Abgarustypen og dens Samtidige, medens de altsaa ligge Christi Tid endnu nærmere? Vi henvises ved disse Spørgsmaal til den allerede ovenfor i Forbigaaende omtalte Statue af Christus i Paneas, som til et af de ældste Christusmonumenter, om hvilke der overhoved kan være Tale,

Videre Spørgsmaal som Undersøgelsens Resultat.

og dermed til den ældste orientalske Urlegende om den hellige Veronika eller Berenike.

Her ville vi endelig finde en faktisk Oplysning.

5. Christusstatuen i Paneas og den orientalske Ur-Veronikalegende.

Berenike, den blodsottige Kvinde, oprejser en Statue af Christus i Paneas.

Vi har seet, at den romerske Veronikalegende ikke var andet end en Copi af Abgarussagnet med enfoldige, fantastiske Tilsætninger: det eneste Hovedsagelige, som var nyt, vilde Veronikas Navn og Personlighed været, naar det ikke stod ubetinget fast, at dette var laant fra et christeligt Ursagn om en Kvinde, som vi for Tydeligheds Skyld ville kalde Urveronika.

Navnet Veronika forekommer meget tidligt i Kirkens Historie, langt tidligere end Grimm synes at ane. Thi allerede Clemens Romanus benævner i sine Homilier (3, 73, 4, 1. 4. 6.) den Matth. 15, 22 omtalte kananæiske Kvinde: Justa, og kalder hendes fra Besættelse helbredede, ikke personligt hos Christus nærværende Datter: Berenike (Bernike, Beronika, Veronika). Senere forvexledes denne Berenike med den, personligt nærværende, blodsottige Kvinde i Matth. 9, 20. og Navnet Beronika overførtes paa hende. Saa fremstille flere Forskere Navnets Overgang og Reville (Le Lien 1863, no. 28) i sin „La Veronique une sainte Gnostique“ samt Scholten i „älteste Zeugnisse“ erklære endog, at den opstod derved, at de gnostiske Valentinianer og Ophiter i den blodsottige Kvinde Matth. 9, 20. saa en Aabenbaring af den gnostiske Æon, προυνικος. Det kirkelige Sagn, der siden øste meget af gnostiske Kilder, fandt nu atter i Navnet Prounikos den syrisk-kananæiske eller syrophønikiske Berenike. Medens altsaa den oprindelige Clementinske Opgave, at den i Matth. 15, 22 omtalte Kvindes besatte Datter hed Berenike, forglemtes, blev dette Navn nu i Kirken tillagt den blodsottige

Kvinde i Matth. 9, 20. Denne Navneforvexling forekommer mig imidlertid noget kunstlet og skjønt jeg ikke vover med Bestemthed at paastaa min Menings Rigtighed, skulde jeg dog ønske at lede Opmærksomheden i en noget anden Retning. Forsøget med Prounikos viser, at man har søgt at forklare, hvorfor den blodsottige Kvinde just kaldes Veronika og ikke lige saa gjerne kan bære et hvilket som helst andet Navn. Ifølge Acta Sanctorum dyrkede man endnu dengang (og gjør det maaske endnu?) i Normandie, Valenciennestragten og Belgien en Helgen, der ellers ikke forekommer, og som heder Sancta Venica (ogsaa kaldet Venisia, Venesia). Hendes Dag er d. 26. eller 27. Februar og hun paakaldes af Kvinderne i disse Egne mod Blodflod og overhovedtaget for Frembringelsen af en ordnet Menstruation. Det synes da klart, at Navnet Venica er dannet af Vena, en Blodaare (analog. Adj. Venosa). Men er Venica dannet af Vena, saa antyder altsaa selve Navnet Venica ligefrem den blodsottige Kvinde. Erindre maa vi, at Dyrkelsen af Sta. Venica tilhører Frankrige, det Land, fra hvilket netop den sande Veronikalegende synes at have sin Oprindelse. Dette „Venica“ kan senere være blevet til Veronica gjennem en Række beslægtede Navne som — B og V gaa jo over i hinanden — Bernika — Berenike — Beronike — Veronika, som jo ogsaa netop anraabes mod Blodflod, idet det som Egennavn ansete, men som saadant unike Navn Venica er bleven holdt for en Forkortning „Veñica“ af Veronika. Den legende Lighed med Vera ikon (det sande Billede) kan ikke være Oprindelsen til Navnet Veronika, dels paa Grund af, at Navnet ej da vilde lyde Veronika, men sandsynligvis: Verikona, dels og navnlig paa Grund af, at Navnet Bernike-Veronika er meget ældre i den romerske Kirke end Sagnet om det denne Kvinde tilhørende Billede. Derimod kan

vel denne legende Lighed have bidraget til at didføre Sammenbindingen af hendes Person med Sagnet om Christi Billede, saaledes at da den yngre Veronikalegende circa 800 opstaar, man paa Spørgsmaalet om: hvorfor just den blodsottige Kvinde er den, om hvem det fortælles, at hun først oprejste Christi sande Billede, kan pege paa den ene Side til Navnet Venica og paa den anden til Veronika (med underlagt Betydning: vera ikon) og deri se Forbindelsen og Forklaringen.

Vi skulle se, at Sagnet allerede tidligt — af begribelige Grunde, da hun var syrofønikisk — forlægger hendes Bolig fra Jerusalem til Paneas (Cæsarea Philippi); thi i denne By stod „Vera ikon", det sande Billede af Christus, den Statue, som den blodsottige Kvinde havde oprejst til Ære for Christus. Eusebius, der fortæller om Statuen, nævner endnu ikke Beronikas Navn. I Acta Pilati (det tidligere saakaldte Nicodemusevangelium) c. 7, som ifølge Lipsius er yngre end Eusebius, forekommer Navnet, dog her kun som Navn paa den blodsottige Kvinde, der fremtræder vidnende for Jesus ved Pilati Domstol. Først hos Malala (circa 600) forekommer Navnet Beronika i Forbindelse med Statuen, idet han endog meddeler det Brev, hun skrev til Herodes Antipas angaaende Tilladelse til Statuens Opstilling. (Se Lipsius, Die Pilatusacten 34 ff.)

Idet vi nu gaa over til at betragte den af den blodsottige Kvinde i Paneas rejste Christusstatue, hvis Tilværelse er et Factum, som et af de ældste Spor af et monumentalt Christusbillede, ja endog overhovedtaget af et Christusbillede, ere vi komne til den egentlige Hængsel, omkring hvilken en Hovedside af Spørgsmaalet om Christusbilledets Oprindelse drejer sig. Der sætte vi nemlig vor Fod over fra den legendariske til den faste, alvorlige, historiske Grund. Vi staa overfor et bevidnet Monument. Vi maa derfor her gaa saa

gjennemgribende som muligt tilverks, og derved ikke blot underkaste Haases, Beausobres og Münters ældre, men ogsaa Starks og Holtzmanns nyere Hypotheser vor Kritik, fremfor alt dog forsøge at bringe fuldstændig Klarhed ind i de meget vaklende og hverandre indbyrdes tilsyneladende modsigende Beretninger.

En hel Række af gamle Forfattere vide nemlig Besked om denne Statue eller rettere Gruppe, og om end de yngre blandt dem have uden videre bygget paa de ældres Udsagn, saa staar ialfald Eusebius atter her som et troværdigt og hæderligt, om end ikke meget kritisk Øjenvidne. Dog er han ikke den eneste af Referenterne, der selv har noget Nyt at fortælle om Billedet, meget mere kunne vi forfølge Verkets Skjæbne efter Eusebii Død gjennem utvivlsomt rigtige Beretninger af Personer, som om de end ikke have været tilstede ved de indtrufne Katastrofer, dog sikkerlig tildels have seet Verkets Rester og Fragmenter.

Eusebii Beretning.

Eusebius, Constantin d. Stores Samtidige og Biograf, og den christne Kirkehistories Fader, fortæller i sin Hist., eccl. lib. 7, cap. 18, at man har paastaaet, at den af Jesus helbredede blodsottige Kvinde foran sit Huses Dør i Cæsarea Philippi, Paneas, har oprejst et Monument. Paa en høj Sten (et Stenpostament) saa man der Billedet af en Kvinde i Bronce, liggende paa Knæ, med fremrakte Hænder i èn Bedendes Stilling. Ligeoverfor hende befandt sig ligeledes af Bronce, Billedet af en Mand, anstændigt klædt i et vidt Pallium (*διπλοΐς*) og rækkende Kvinden Haanden (Orig.: *ἐκτύπωμα χαλκεον ἐπι' γόνυ κεκλιμένον και τεταμέναις ἐπι' το πρόςθεν ταῖς χερσὶν ἀνδρὸς ὄρθιον σχῆμα, διπλοΐδα κοσμίως περιβεβλημένον, και την χεῖρα τῇ γυναικὶ προτεῖνον.*) Ved deres Fødder skal paa Postamentet have staaet en fremmed Plante, der voxede op til

Palliet, og som blev anset som et Middel mod allehaande Sygdomme. Denne mandlige Statue skulde, ifølge Eusebius, efter den almindelige Mening fremstille Christi Skikkelse. Den stod, tilføjer han, endnu paa hans Tid i Cæsarea, han havde selv seet den paa sin Gjennemrejse gjennem Staden.

Modsigende Beretninger om Statuens Skjæbne.

Sozomenos i sin paa 400 Tallet skrevne Hist. eccl. V, cap. 11, ved at berette, hvad der er blevet af denne Statue. Han fortæller nemlig, at Kejser Julianus Apostata havde bortfjernet Nazaræerens Billede og oprettet sit eget istedet. Men dette Billede af Julian var blevet truffet af Lynet, saaledes at Hovedet var faldet ned i Halsen. Oprørt herover havde Hedningerne sønderbrudt Statuen og adspredt Stykkerne. De Christne derimod havde flittigt samlet Stykkerne og de befandt sig paa Sozomenos Tid i en Kirke.

Asterius af Amasea (401) beretter, at allerede Maximinus Daza (305) havde ladet Statuenborttage, hvilket ogsaa synes at stemme med den Tone, i hvilken Eusebius taler om den; han kunde dog i sine yngre Aar have seet Statuen, thi han var 305 omtrent 35 Aar. Statuens Borttagelse skulde altsaa have fundet Sted under den Diocletianske Christenforfølgelse.

Philostorgius omtaler i sin Hist. eccl. VII. 3. Statuen, men tilføjer, at den tilligemed flere andre havde staaet ved en Brønd, siden havde ligget omstyrtet i Jorden, men da man havde opgravet den, havde man kjendt den paa Indskriften. Man havde da hensat den i en Kirke. Den undergjørende Plante var da forsvunden. Videre fortæller han, at Statuen var bleven ødelagt af Julian, men at de Christne havde reddet Hovedet.

Joh. Malala (540—600) fortæller os, at den Kvinde, som oprejste Statuen, hed Berenike (Beronike,

Veronika), den samme, som Pilatusacterne omtale og hvis Identitet med Datteren af Kvinden i Matth. 15, 22., endskjønt af ovenfor nævnte Grunde forvexlet med Kvinden i Matth. 9, 20., vi ovenfor have vist. Malala meddeler ogsaa, som ovenfor sagt, det Brev, som hun skal have skrevet til Herodes Antipas for at faa Tilladelse til at opstille Statuen. (Keim, Gesch. Jesu III.)

Desuden omtale Rufinus, Cassiodorus, Cedrenus og den oftere citerede Nikephoros Kallistos Alle denne Statue i Paneas.

Kritik og Formidling af de indbyrdes modsigende Beretninger.

Vi maa nu betragte disse hinanden modsigende Beretninger noget nærmere.

Hvorledes kan Billedet efter Asterius være ødelagt af Maximinus Daza, men ifølge Sozomenos tillige af Julianus Apostata? Ifølge Sozomenos redde de Christne Stykkerne af Statuen, ifølge Philostorgius kun Hovedet. Hvorfor sønderbryde Hedningerne den i Christusstatuens Sted oprejste Statue af Julian, da deres Vrede dog naturligt skulde have truffet Christusstatuen og ikke deres elskede Hedningkejsers? Og dette gjøre de ovenikjøbet oprørte over, at Julianstatuen var bleven truffen af Lynet. Og hvorledes gik det til, at Hovedet faldt ned i Halsen, da Statuen blev truffen af Lynet? Hvorfor blev ikke hele Broncestatuen ødelagt? Og hvorfor endelig samle de Christne ifølge Sozomenos, de tiloversblevne Stykker af Julianstatuen? Thi disse tales der om, Stykkerne af den allerede forsvundne Christusstatue kunne de jo ikke samle.

Denne Række af ganske modsigende Vidnesbyrd vilde være aldeles uløselig, hvis ikke en Side af de Gamles Behandling af Broncestatuerne var os bekjendt — og selv denne eneste Løsningsmaade maa jeg tage paa mit eget Ansvar, idet jeg dog tillægger, at den synes mig ikke at vække nogen Betænke-

lighed, og at den synes mig ikke blot ene-sand, men ogsaa ene-mulig. Ud fra denne Forudsætning lader Alt sig forklare. Jeg antager, at Julianus ikke har ladet hele Statuen borttage og sin egen Statue sætte istedet, men at han følgende en i den romerske Kejsertid sædvanlig Skik, kun har bortfjernet Christusstatuens Hoved og sat sit eget i dets Sted paa den oprindelige Statue. „Nazaræerens Billede“ hos Sozomenos bliver = Nazaræerens Træk ɔ: Hoved.

Dette var jo en Proces, der i Rom var saa yderst almindelig, at Billedhuggerne jo (endog i Marmor) holdt færdige Torsoer, paa hvilke man da ad libitum kunde sætte nye Hoveder, hvad der jo især i Tider af hyppige Kejserskifter viste sig saare praktisk. Saaledes læse vi jo ikke blot om Nero, at han lod sætte sit eget Hoved paa Heliosbilledet, men lignende læses om flere Kejsere, og vi kjende jo ikke faa antike ikoniske Torsoer med rund Indsænkning for Halsens Indsætning.

Under denne og kun under denne Forudsætning, der dog vel ikke er altfor vovelig, lade sig alle de af troværdige og i et Tilfælde endog samtidige Forfattere paa saa forskjellig og endog modsigende Maade fremstillede Kjendsgjerninger virkelig forene og ordne sig da paa følgende Maade.

Gruppen staar ved en Brønd med andre Billeder (Philostorgius). Eusebius ser den med egne Øjne i sin Ungdom, d. e. før 305. I dette Aar lader Maximinus Daza — under Christenforfølgelsen — Statuen omstyrte eller borttage (Asterius). Den ligger derefter længe omstyrtet i Jorden, ialfald til efter den Tid, da Eusebius skriver sin Kirkehistorie og sit Brev til Constantin, men bliver senere igjen udgravet og erkjendt som Christusstatue (og indsat i en Kirke) (Philostorgius). Julianus sætter sit Billede i Christi

Sted, d. v. s. borttager Christushovedet og erstatter det med et Billede af sit eget Hoved (Sozomenos, saaledes som vi forklare Stedet.) De Christne redde Hovedet, d. e. det borttagne Christushoved; thi hvorfor skulde de kun redde Hovedet og ikke hele Statuen, om denne helt var borttagen? (Philostorgius). Lynet tilintetgjør det løst paasatte Julianhoved, der netop som paasat — og maaske forbundet med Kroppen gjennem en slet Elektricitetsleder — falder ned i Halsen. De herover forbittrede Juliantilhængere, Hedningerne, sønderbryde Torsoen; thi denne er efter vor Forklaring fremdeles en Christustorso, medens de ej havde nogen Grund til at ødelægge en Juliantorso. De Christne samle da Stykkerne af Christustorsoen og bevare dem i Kirken (Sozomenos).

Statuens Existents og Betydning.

At man her virkelig har at tænke paa en dobbel Ødelæggelse, en tidligere under Maximinus Daza og en senere under Julian bekræfte Philostorgius' Ord.

At nu ogsaa her tendentiøse Opfindelser ere indflettede med, s. t. Ex. den straffende Lynstraale, er vel muligt, men ikke bevisligt; men hvad der staar fuldkommen fast, er Existentsen af en Statue i Cæsarea Philippi, der allerede 300 e. Chr. blev anset for at fremstille Christus. Derpaa tør Ingen tvivle, Eusebius har seet den og hans Ord er en Hædersmands.

Et ganske andet Spørgsmaal er det derimod, om Eusebius selv troede, at Statuen virkelig fremstillede Christus. Havde han troet det, da vilde han vel have henvist den kejserlige Prindsesse Constantia, der hos ham forespurgte, om der fandtes noget Billede af Christus, til den engang i Cæsarea existerende Statue, istedetfor at afvise Spørgsmaalet om Billeder af Christus (hvorom siden nærmere). Heller ikke Julian behøver nødvendigvis at have troet, at Statuen fremstillede Christus, om han end, forbittret over den almindelige Ærefrygt, hvormed Billedet som Christus-

portrait omfattedes, lod det eller ialfald dets Hoved borttage. Dog synes Troen paa dets Autenti at have været almindelig udbredt.

Billedet har iallefald virkelig existeret. Derom er ikke Spørgsmaal. Selv om det ikke skulde have fremstillet Christus, men blot i Løbet af en vis Tid have gjældt for hans Billed, maa det dog anses for mer end sandsynligt, for et afgjort Factum, at dette Billede, der ialfald mellem (lad os sige) 260 og 360 og vel endog senere (som reddet Hoved i Kirken) altsaa sandsynligvis omkring 150 Aar har gjældt for ægte og sandt Christusportrait, i denne Tid, da man ej kjendte noget andet autentisk Christushoved, maa have udøvet en bestemmende Indflydelse paa den senere Fixering af Christustypen og vel ganske specielt maa have tjent det Edessenske Abgarusbillede som Mønster. Eusebius udtalte ogsaa ganske bestemt Billedets typiske om end ikke dets prototypiske Betydning i de Ord, at denne Statue, som han selv havde seet, „var lig andre Billeder af Christus“ (cfr. Fiorillo G. d. z. K. I, 43).

Yderst vigtigt forekommer os derfor det Spørgsmaal: Fremstillede denne Statue virkelig Christus? Og hvis Statuen ikke fremstillede Christus, hvem fremstillede den da, da den jo var lig andre Christusbilleder? Thi her skjuler sig isaafald tydelig nok Christustypens Kilde.

Kan da Billedet ikke virkelig have forestillet Christus? Der fandtes jo ifølge Philostorgius endogsaa en Indskrift paa Statuen, der netop udsagde, at det var Christus, og paa hvilken den ved Udgravningen blev gjenkjendt. Vi behøve ikke at anse denne Indskrift for falsk, den kan være ægte og dog, som vi skulle se, idet den antyder Christus, Intet antyde eller mene en helt anden. — Vi lade for det første Indskriften

fare og undersøge Statuen for sig; denne Undersøgelse skal føre os direkte til Indskriften.

Altsaa først: Kan dette Billede virkelig være et af den blodsottige Kvinde rejst Christusmonument eller overhovedtaget kan det være et samtidigt Christusportrait? Dette Spørgsmaal maa vi paa det Bestemteste besvare med Nej.

Vi have allerede vist, at Berenike ikke engang var den blodsottige Kvinde, Matth. 9, 20, om hvilken der siges, at hun var syrofønikisk og som man derfor har ladet bo i Paneas. Dette er dog af mindre Vægt; thi om ikke denne, saa kunde en hvilkensomhelst anden Person have rejst Statuen.

Vigtigt er det derimod at fastholde det urimelige, ja snart sagt umulige deri, at en Kvinde eller en hvilkensomhelst anden Person paa Christi Tid, omgiven af christushadende Hedninger og af billedhadende og christushadende Jøder skulde have vovet paa offentlig Gade at rejse en Æresstatue for den netop nylig som Forbryder paa vanærende Maade henrettede politiske Opvigler — thi som en saadan maatte Christus forekomme de romerske Autoriteter —, for den straffede Gudsbespotter og Frafaldne — thi som saadan maatte han staa for Jøderne —, og endnu urimeligere, ja ganske umuligt var det, at denne Statue, kjendt under sit rette Navn, skulde bleven tilladt og være bleven staaende i Fred henved 300 Aar, Billedet af en Afgud, medens Christusforfølgelserne rasede omkring den. Den har sikkert ikke længe været holdt for Christus, før Maximinus Daza omstyrtede den. I Forbigaaende kan det siges, at selv det ukritiske 500-Aar har følt dette, da Malala lader Kvinden ansøge om Tilladelse til Oprettelsen hos Herodes Antipas, og denne — naturligvis i Anger over Jesu Død — giver Tilladelsen. Vi føle allerede

i denne Version noget af den yngre Veronikalegendes senmiddelalderske Duft stige os imøde.

Statuens virkelige Betydning ifølge Fremstilling og Indskrift.

Da Billedet nu virkelig har existeret og gjældt som Christusbillede, bliver det altsaa af højeste Vigtighed at vide: Naar det ikke har forestillet Christus — hvem da? Den, som med nogenlunde opmærksomme Øjne har fulgt Folkets Maade at forklare sig Betydningen af Kunstverker, hvis virkelige Indhold er blevet eller altid har været det uforstaaeligt, ganske naivt ud af sin Bevidstheds Kreds, vil have bemærket, at det substituerer for de fremmede Forestillinger, saadanne, der ere bekjendte og vække deres Interesse; det vil da navnlig sige: det henter disse Forestillinger ud fra sit religiøse Livs og sin bibelhistoriske Videns trange Kreds, og det vil ikke forundre ham at høre mythologiske og allegoriske Gjenstande forklarede som bibelske. Netop nu dukker jo t. Ex. i det skandinaviske Norden en Række Fremstillinger af den Fafnerdræbende Sigurd op, som i Aarhundreder ere ansete for St. Georg (Gøran) eller St. Michael. Selv kan jeg erindre fra min Barndom, hvorledes jeg med bankende Hjerte ofte har gaaet forbi en mørk Broncefigur, som Barnepigen kaldte „Munken“, medens det ganske vist var en allegorisk eller mythisk Havefigur: en Silvanus eller en Personification af en af Aarstiderne. Noget Lignende er ganske vist passeret med Christusstatuen i Paneas. De Christne i denne Stad er en dem allerede fremmed vorden antik-hedensk Hentydning rykket nærmere og bleven forstaaeliggjort ved at tydes paa noget bekjendt Christeligt, hvortil da rigtignok Noget ved Statuen selv maa have givet Anledning.

Vi maa altsaa se tilbage paa Gruppens Beskrivelse for at opdage, om der i den antike Kunst omtrent paa Christi Tid eller lidt senere i den romerske Orient findes lignende Grupper af en staaende Mand

i vidt Klædebon med en ved hans Side knælende Kvinde, hvorhos vi da ikke maa glemme at tilse, om der netop paa saadanne Grupper fandtes en Inskription, der — naturligvis ved en Misforstaaelse — kunde tydes paa Christus.

Til Svar herpaa fremlægge vi først med Münter (Sinnbilder etc. der ersten Christen, Kphgn. 1824) en Hadriansk Mynt, der viser os en knælende Kvinde med Murkrone (coronà muralis) paa Hovedet og som holder en Kugle i sin venstre Haand, medens hun rækker den højre mod en Mand, der staar ligeoverfor hende; han er uden Skjæg og med ubedækket Hoved. Myntens Omskrift lyder: „Restitutori orbis terrarum“ (Fig. 7). Tydeligt nok er det, at Kvinden her betegner „Orbis terrarum“ og Manden „Restitutor“. Men vilde Nogen tro, at denne „Restitutor orbis“, et Navn, der jo ogsaa vel kunde anvendes om Christus, her betød „vor Frelser“, vilde han tage grundigt fejl: paa en Hadriansk Mynt kan „Restitutor orbis“ neppe betyde nogen Anden end Hadrian, den romerske Kejser selv. Lignende Fremstillinger forekomme paa mangfoldige Mynter fra Hadrians Tid. Kvinden er naturligvis sædvanlig den ene eller anden taknemmelige Provins. Saaledes finde vi Antiochia, Samosata, Carrhæ, Edessa, Alexandria o. a. Stæder personificerede som Kvinder. Men ikke blot paa Mynter, ogsaa i statuariske Verker finde vi Stæder og Provindser personificerede. Den personificerede Provinds staar sædvanlig enten ved Kejserens Side og offrer med ham, kysser hans Haand eller knæler i samme Stilling som Kvinden paa den Hadrianske Mynt, der jo fuldkommen svarer til dèn af Eusebius beskrevne Kvindes Stilling i Paneasgruppen. Myntens Omskrift er sædvanlig „Restitutori“ og Provindsens Navn i Genitiv. Ogsaa Judæa finde vi paa en Mynt fra Hadrians Regjeringstid som knælende Kvinde med

Omskriften: „Judæa“. Deslige Fremstillinger vare altsaa intet Uhørt i Palæstina efter Jerusalems Ødelæggelse og Jødefolkets Opløsning. — Vi mene derfor i Lighed med flere ældre Forfattere at turde antage, at Gruppen i Paneas kan have forestillet Hadrian og Judæa eller endnu rimeligere Hadrian og den Syrophønikiske Provinds. Haase og Beausobre have først fremsat denne Mening, derefter ogsaa Münter; men naar Beausobre mener, at Hadrianshovedets Lighed med Christushovedet kan have fremkaldt Misforstaaelsen, da stiller han Sagen paa Hovedet. Thi for det Første var en bestemt fixeret Christustypus endnu ikke paa denne Tid — i 200-Aaret — forhaanden, men blev vel snarere ialfald delvis fremkaldt ved Paneasbilledet, for det Andet kunde jo allerede den af Philostorgius omtalte Indskrift tilstrækkelig begrunde Fejltagelsen, og for det Tredje existerer den paaberaabte Lighed mellem Hadrian — og Christushovedet — saavidt vi kunne se — aldeles ikke. Og endelig var det vel muligt, at den til Guddom forvandlede Hadrian ikke engang var et exact Billede af den levende Kejser, men bar et med et eller andet Gudebillede assimileret Aasyn.

Paa Indskriften blev imidlertid denne Statue kjendt som Christus. Det er altsaa paa Tide, at vi vende os til denne Indskrift. Var det ikke muligt, at den, om den end utvetydigt sagde hine Christne, at Christus her stod for dem, kan i Virkeligheden have havt en hel anden Betydning? Hvor ofte blev ikke i hin ukritiske Tid Indskrifter misforstaaede! Kunde ikke selv en Justinus Martyr fortolke en Indskrift, der hentydede paa den Sabinske Lokalgud Semo Sanco om den hellige Simon: „Simoni Sancto“?

Med den største Lethed kunne vi her tænke os en Misforstaaelse. En Provinds opretter en Statue til Ære for Kejseren og forsyner den med en Indskrift.

Hvorledes kan en saadan Indskrift have lydt? Vi besidde en hel Række Indskrifter paa deslige Statuer og Mynter: de indeholde alle omtrent det samme, Kejserens Navn i Dativ med Tillæg af et hædrende Tilnavn og derefter Provindsens Navn. Det hædrende Tilnavn var i Regelen: „Σωτηρι και ἐυεργητῃ“ (Frelser og Velgjører). Saaledes kaldes Trajan „σωτηρ της οἰκουμενης“, Hadrian ligefrem „Σωτηρ του κοσμου“ (Verdens Frelser, restitutor orbis). Münter citerer efter Spon & Whelers Rejse to Indskrifter fra Smyrna og Abydos, der have en lignende Form. Paa ægyptiske Mynter kaldes Nero: „σωτηρ της οἰκουμενης“ og Nikopolis i Makedonien kalder paa en Mynt Trajan „σωτηρ της πολεως“. Ja Ptolemaios Epiphanes og Berenike kaldes endog paa Mynter: „θεων σωτηρων“ og Antiochos af Syrien: „ευεργητην και σωτηρα γεγονοτα του δημου“. Tænke vi os nu, at paa Statuens Fod (Plinthe, ikke paa Postamentet; thi dette var af Sten, medens Indskriften blev funden paa den i Jorden henkastede Statue), at Kejserens Navn har staaet der i største Korthed, og dertil f. Ex.:

ΤΩΙ . ΣΩΤΗΡΙ . ΤΟΥ . ΚΟΣΜΟΥ . ΘΕΩΙ . ΟΙ .
ΕΝ . ΚΑΙΣΑΡΕΙΑΙ . ΠΑΝΙΑΔΟΣ . ΣΥΡΟΦΟΙΝΙΚΕΣ.

og tænke vi os, at gjennem Tidens og Vejrets Indflydelse f. Ex. kun den ene Kant er ulæselig og

ΤΩΙ . ΣΩΤΗΡΙ . ΤΟΥ . ΚΟΣΜΟΥ . ΘΗΩΙ . . , .
ΕΝ . ΚΑΙΣΑΡΕΙΑΙ . ΠΑΝΙΑΔΟΣ . ΣΥΡΟΦΟΙΝΙΚ . . . .

ere blevne staaende, saa staar det jo fast som Fjeld for de Læsende, at de to Figurer fremstille „Verdens Frelser, Gud“ og „den Syrophønikiske (Kvinde) i Cæsarea Paneas“. Og hvor let kan man ikke tænke sig, at en Tidsalder, som ikke mere spurgte efter de længst afdøde Kejsere i Rom, men som med desto mere brændende Iver søgte efter et Portrait af Christus, her maatte mene at have fundet det Søgte, og saaledes gjorde Kejseren til Christus og Kvinden til den

syrophøniske (cananæiske) Kvinde. Men man behøver hverken med En bestemt at tænke paa Hadrian eller med en Anden (Münter) paa Antoninus Pius eller med en Tredje paa Vespasian. Det staar fast som en Sandsynlighed, at vi her have at gjøre med Billedet af en romersk Kejser og da vel sikkert med en som Guddom fremstillet, og disse Statuer fremstillede da gjerne Kejseren som Zeus. Vi savne ej Exempler paa, at ved slige Fremstillinger Kejseren identificeredes med Gudens Typus, her altsaa med Zeusbilledets (se Overbeck Gesch. d. gr. Pl. II, 372), og dette har sikkerlig ogsaa her været Tilfældet. Allerede Josephus fortæller os jo, at Herodes i Cæsarea (rigtignok ikke Paneas, men Turris Stratonis) havde oprejst Augusts Statue som Zeus af Olympia (d. v. s. den i i Olympia dyrkede Zeus) ved Siden af en Roma i Heres Skikkelse (Josephus de bello Jud. 21). Som en Sandsynlighed henstille vi altsaa dette — ikke som et uafviseligt Factum.

Statuen en romersk Kejser, forgudet under Zeus' Billede.

Statuen forklaret som Asklepios og Hygea.

Thi vi have endnu et Spørgsmaal at betragte. Den undergjørende, officinelle Plante fra Postamentet, som rakte Christusfiguren op til Palliet, var den naturlig eller kunstgjort? Var det en virkelig der paa Stedet Sygdomme helbredende Plante eller var det en plastisk Afbildning af en saadan? Man kan uden videre paa Forhaand paastaa, at den virkelig voxede der; thi da hin Tid oftere netop berømmede Christus, fordi han havde udført sine Helbredelser uden Lægemidler og uden Planter, blot ved sin guddommelige Kraft, kunde det ikke gjerne falde Christne ind, at en plastisk Plante skulde betegne Christi helbredende Kraft. Men desuden bruger Eusebius udtrykkelig Ordet φυσει om Planten. Den kan saaledes vistnok tages med i Regningen, naar det gjælder at forklare den Maade, paa hvilken Folket er kommet til at anse Statuen for en helbredende Christus, men aldeles

ikke for at forklare Gruppens oprindelige Betydning; thi for den oprindelige Betydning kunde Planten kun da være af Vigtighed, naar den, plastisk afbildet, havde tilhørt Verket.

Som det synes ledet af Betragtningen af den officinelle Plante som plastisk Attribut til Statuen forsøger Prof. Holtzmann i Strassburg at støtte den Mening, at Statuens Hovedfigur skal oprindelig være en Asklepios, en Mening, der saavidt mig bekjendt første Gang og ganske i Forbigaaende udtaltes af Prof. Stark paa Philologmødet i Frankfurt a. M. 1861 *).

„Gjennemgaaende", siger Holtzmann, idet han omtaler Asklepios, „mærker man paa denne „ἀληθινὸς ἰατρός, ἡγεμών, σωτήρ ja σωτήρ τῶν ὅλων Nærheden af Christendommens Tid. Man læse kun, hvad F. G. Welcker og Friedländer have sammenstillet derom, og erindre sig, at ogsaa i de apokryphiske Pilatusacter denne Procurator forsikkrer, at Jesus kun med Aesculaps Hjelp har kunnet foretage saa underbare Helbredelser. Ved Sammenligninger med Hermes og Asklepios gjør Justinus Martyr den christelige „Guds Søn" forstaaelig og antagelig for sine hedenske Læsere (Apol. I, 21 og 22). Hin afgav det ældre, denne det nyere Billede. Det Ene som det Andet var nærmest symbolsk at forstaa. Men den fra Eusebius bekjendte Broncegruppe i Paneas, i hvilken man sædvanlig vil se en romersk Kejser og en reddet Provinds, har Stark vistnok mere træffende henført til Asklepios, hvem den udtrykkelig nævnte officinelle Plante jo allerede betegner. Den foran ham knælende kvinde-

*) Se: „Verhandl. der 20ten Versammlung deutscher Philologen in Frkft. a. M. 1861, Leipz. 1863, S. 72, og Holtzmanns lille Afhandling: „Ueber die Entstehung des Christusbildes der Kunst" i Zeitschrift f. protest. Theol. 1877, H. 1". Mig bekjendt gjennem et mig af Forf. godhedsfuldt tilsendt Separataftryk, 4 Sider stort.

lige Skikkelse kan da være en Tjenerinde (Hygieia), hun kan ogsaa forestille den Privatperson, som har oprejst Votivbilledet foran sit Hus, medens man vilde vente at finde en Hadriansstatue paa Torvet."

Hvad paa mig ankommer vilde jeg gjerne endnu tilføje, at heller ikke den paa Christus anvendte Indskrift staar denne Tolkning af Statuen ivejen, da tværtimod et ἀληθινὸς ἰατρός, σωτήρ, θεος i Indskriften tydeligt maatte synes de Christne at tale om deres sande Læge, Frelser og Gud: Christus. Men hvad som derimod forekommer mig betænkeligt, er to Omstændigheder: for det første, at vi paa den ene Side aldrig — saavidt jeg veed — finde den undergjørende Plante som Asklepios' Attribut, og paa den anden Side, at denne Plante her er en naturlig Plante, der altsaa ikke kan have nogen Indflydelse paa Statuens Betydning, og at den altsaa for Løsningen af vort Spørgsmaal er fuldkommen indifferent, samt for det Andet, at vi ikke høre et eneste Ord om det Asklepios og Hygieia altid ledsagende Attribut, Slangen, endskjønt netop Slangens Nærværelse her af de Christne paa en Statue af Christus, Slangetræderen, Kobberslangen i Ørkenens Fuldbyrder, vilde havt en saa vidtgribende Betydning, at Eusebius visselig ikke havde forbigaaet den i sin Beskrivelse af Statuen, hvis den havde været tilstede. Paa Hygæa kan man ikke tænke, allerede af den Grund, at hun knæler med fremstrakte Hænder som „Bedende". Saa meget heller Donatrix.

Men ganske vist vil jeg indrømme Muligheden af en Asklepiosstatue, saa godt som jeg har indrømmet Sandsynligheden af en zeuslignende Kejser, og det saameget heller, som ogsaa denne Forklaring vil stemme med min endelige Mening, forsaavidt det i begge Tilfælde bliver tydeligt, at et antik-græsk, og ganske specielt et zeuslignende Hoved (thi Asklepios er dannet efter Zeus), ligger tilgrund for det saa-

kaldte Christusbillede i Paneas, om hvilket vi have Grund at tro, at det var — prototypisk.

Til en tredje Forklaring, der rigtignok ligger Asklepiostydningen meget nær, men hvorved den manglende Slange ikke vækker nogen Betænkelighed, turde man maaske vove at mene, at vor Statue var en Sarapis og den knælende Kvinde Donatrix. Det er lettere at adskille disse to Figurer, Asklepios og Sarapis, typisk end efter deres Ide i hin Tid, da Sarapis paa mangfoldige Maader blev anset for identisk med Asklepios. Saa siger f. Ex. Tacitus om Sarapis: „Deum ipsum multi Aesculapium, qvod medeatur aegris corporibus, qvidam Osirin, antiquissimum illis gentibus numen, plerique Jovem, ut rerum omnium potentem, plurimi Ditem patrem, insignibus qvae in ipso manifesta aut per ambages conjectant“. Statyen forklaret som Sarapis.

Om vi altsaa tænke paa en zeuslignende Asklepios, eller paa en zeuslignende Sarapis eller paa en som Zeus fremstillet romersk Kejser, hvis Træk vare modificerede efter Zeus: i ethvert Fald se vi, at det ældste, os i middelalderske Sagn overleverede Billede af Christus, om hvilket man med Bestemthed tør antage, at det har været prototypisk, peger tilbage paa et antikt Forbillede og specielt paa et zeuslignende Billede.

Vi skulle her standse, da vi have seet, hvorhen dette Sagn om Christusstatuen i Paneas peger; men vi skulle dog endnu for Fuldstændighedens Skyld nævne tre Sagn, som senere blive at behandle fuldstændigere, da de ere saa betydningsfulde, at de indgaa i selve Typens Tilblivelseshistorie. Antydning om ældre Sagn.

Det yngste, der, som vi skulle se, tyder paa en Zeuslighed hos Christusbilledet, er følgende, der fortælles hos den byzantinske Krønikeskriver Theodorus

Lector, der levede paa 500 Tallet: En byzantinsk Maler havde i det 5te Aarhundrede vovet at fremstille Christus med Jupiters Træk, for at Bestilleren skulde kunne indbilde de Christne, at Billedet forestillede Christus, Hedningerne, at det forestillede Jupiter. Til Straf herfor visnede hans Haand og helbrededes først, da Biskop Gennadius, efterat Kunstneren havde tilstaaet sin Brøde og gjort Bod, lægede den ved et Under. Her hentydes altsaa til Zeuslighed.

Det andet, næstældste Sagn, der foreligger, er det velbekjendte om Kejser Constantin, at han før Slaget ved den Milviske Bro paa sit Tog mod Maxentius saa et himmelsk Væsen, der viste ham Korstegnet med de Ord: „εν τουτῳ νικᾶ“ — i dette Tegn skal Du sejre! Constantins Mynter vise os Solguden med Korset i Haanden. Her hentydes altsaa til en Apollolighed.

Det tredje og alleræidste Sagn er det, som siger, at de gnostiske Karpokratianer, der tilhørte 100 Tallet e. Chr., havde Billeder af Christus, som Pilatus havde ladet forfærdige ad vivum. Man bekransede disse Billeder og opstillede dem ved Siden af Pythagoras', Aristoteles' og Platons og hædrede dem paa hedensk Vis. Et saadant gnostisk Billede af Christus var det sandsynligvis Kejser Severus Alexander lod opstille i sit Lararium ved Siden af Abrahams, Orpheus' og Apollonius af Tyanas Billeder, men allerede circa 150 e. Chr. synes en gnostisk Kvinde, Marcellina, at have ejet et saadant Billede. Vi skulle se, at disse ældste Billeder rimeligvis hentyde til en Dionysoslighed.

Disse Antydninger ville her være tilstrækkelige, da vi som sagt komme tilbage til alle disse Billeder i Typens Oprindelseshistorie.

Sammenfatte vi nu i Korthed Betragtningen af disse middelalderske Sagn, saa tør man, efter hvad vi hidtil have fremstillet, forestille sig deres Udvikling paa følgende Maade: Historisk Tilbageblik.

Noget efter Christi Tid blev i Cæsarea opstillet en zeuslignende Statue, være sig nu af Augustus med Roma eller en følgende Kejser, som Zeus med den knælende Provinds ved Siden, eller være sig af Asklepios med Hygieia (?) eller af Sarapis med en Donatrix, der begge formes efter Zeusidealet. (Se O. Müller, Burchardt, Overbeck o. s. v.)

Mod Slutningen af 200 Aarene var i hvert Fald den oprindelige Betydning aldeles glemt og Gruppen anseet for et Billede af Christus med den blodsottige Kvinde — hvilket den misforstaaede Indskrift syntes at antyde. Den var lig andre Christusbilleder, siger Eusebius, d. v. s. efter dette og andre, selvfølgelig Zeuslignende, antike Billeder bleve senere Billeder af Christus gjorte. Saaledes bl. a. Christusbilledet i Edessa, som paa 400 Tallet blev knyttet til den forvandskede Redaktion af Sagnet om Abgarus og hans Brevvexling med Christus. Efter en Sammensætning af den i Pilatusacterne navngivne blodsottige Kvinde i Paneas, Berenike, med Abgarussagnets enkelte Træk danner sig omkring 750 i Occidenten Veronikalegenden i sin ældste og reneste Form, som den først, tydeligt influeret fra Paneas, fortælles af Julianus Petri og tydeligt influeret fra Edessa af Marianus Scotus. Hvad den Sidste nævner om Methodius som Kilde indskrænker sig sikkerlig til Forekomsten af Navnet Veronika om den blodsottige Kvinde. Gjennem denne Legende bliver et i Rom efter 750 existerende Billede sikret som ægte for de Troende, og den mærkværdige Historie om Titus og Vespasian med

Hvepsene i Hovedet indflettes senere. Ved den Tid, da Crucifixbillederne gik over fra den romanske Stil, til den af St. Franciscus Stigmatisation paa 1200 Tallet paavirkede nyere gothiske Form med Lidelse og Tornekrone, forsvinder ogsaa det ældre Billede i Rom og bliver ombyttet med et Billede efter den nye Typus, hvormed da ogsaa Legenden forandres derhen, at Christus har givet Veronika Billedet paa Vejen til Golgatha, hvorved den faar sin sidste og tillige smukkeste Form.

Imidlertid vare forlængst mange andre Acheiropoieter opstaaede efter den ældre herskende Typus, og da denne maaske paa Grund af sin Lighed med visse hedenske Forbilleder begynder at blive de Troende mistænkelig, støttedes den af Lentulusbrevet, der udgav sig for samtidigt med Christus, men er skrevet efter Billederne — ligesom Damasceni, Nikephori o. a.s Beretninger om Christi Ydre.

Slutresultat henvisende paa Antiken som Christusbilledets Kilde.

Fremfor Alt maa vi ikke glemme, at denne Legenderække kun aabenbarer os en Serie af Typeudviklingen, medens den, som vi skulle se, lader ligge i Mørke andre af langt større Vigtighed; Paneasstatuen var, som vi allerede have antydet, langt fra det eneste antike Kunstverk, der udtydedes om Christus; vi skulle tværtimod senere paavise en hel Række saadanne; hvad vi gjennem Legenderne vilde constatere, var kun dette, at selv de sluttelig maatte henvise os til antik-hedenske Billedværker som Forbilleder, og slet ikke er istand til paa nogen Maade at forsvare Billedernes Autenticitet, eller kun med ringeste Skin af Grund kan paavise, at et eller flere af disse Billeder virkelig fremstiller den historiske Christus.

Men naar de ikke fremstille ham, da tør det ikke undre os, at vort Christusportrait sandsynligvis har at takke rent antik-hedenske Billeder for sin Til-

bliven, saaledes som det fremlyser af Paneasstatyen; thi skulde først de ældste christne Aarhundreders og specielt Gnostikernes Fantasi være Billedets Skaber, da tør vi vel med Føje spørge: hvorfra uden fra den antike Kunsts Idealer skulde den vel kunnet hente Grundlaget for sin Fremstilling? Og vi skulle desuden se, at ogsaa andre, dybere liggende Grunde ville føre os til det samme Resultat.

Derved paatrænger sig os nu visselig følgende to meget væsentlige Spørgsmaal:

1) Om en i sit Væsen — ifølge den almindelige Anskuelse — Christendommen saa fremmed Religionsform som den græske virkelig indeholder de Elementer, af hvilke Christusbilledet, som Udtryk af den menneskelige Kjærlighed forbundet med den guddommelige Majestæt kunde fremgaa?

2) Om ikke netop paa den Tid, da Typen fixeredes, en saa vældig Kløft, et saa dødeligt Had herskede mellem Christendom og Hedendom, at det er umuligt at antage, at den første hentede sin Typus for den menneskevordne Gud fra den anden.

Det første af disse Spørgsmaal skulle vi nu undersøge, idet vi skulle paavise, hvorledes netop Hellenismen var et nødvendigt, historisk forberedende Trin til Christendommen, og hvorledes de christne Kunstidealer allerede gjennem lange Aarhundreder slumrede i de græske Gudeidealer.

Det andet Spørgsmaal vil ved den senere følgende Betragtning af den typedannende Tids gammelchristne Monumenter løse sig af sig selv.

Efterat vi saaledes nu tilstrækkelig have vist de middelalderske Sagn om Christusbilledets Opstaaen vor Opmærksomhed og have henstillet det, som af dem fremgaar, som resulterende Grundlag for videre historisk Forskning, tør vi nu lægge

dem tilside, uden at lade os lede vild af dem i Spørgsmaalet om Billedets virkelige historiske Genesis og i den ikonographiske Fremstilling. De have for os opfyldt sin Bestemmelse, og idet vi nu følge den af Sagnene anviste Vej henimod Antiken, gaa vi over til den historiske Fremstilling af Christusbilledets Oprindelse.

B.

Den indre Sandsynlighed for Christusbilledets Udspring fra den antike Kunsts Idealer.

Im Buch der Bücher offenbar
Steht Gottes Wort, doch sagt Ihr Frommen!
Ist Gott durch so viel tausend Jahr
Sonst nie zu Wort gekommen?

---

1. Henotheismen og Monotheismen i Hedenskabet. Christusideen hos de førchristne Folk i Orienten.

Den moderne Religionsvidenskab.

Man maa paa det nøjeste skille Religion fra Mythus. Æren for nærmere at have udviklet Ejendommeligheden ved det Træk af Monotheisme, der gaar igjennem de hedenske Religioner, tilkommer den nyeste Tids af den sammenlignende Sprogforskning understøttede Religionsvidenskab. Dette monotheistiske Træk ligger dybt inde i Folkenes religiøse Bevidsthed, skjuler sig bag de orientalske Folks mythiske Digtninger som deres inderste Sandhedskjærne, og hænger ved underfulde Traade sammen med den Forsoningstrang, der ogsaa skjult blinker frem fra de hedenske Myther. Vor Tids nyvakte Religionsvidenskab har til Evidents godtgjort Sandheden af Hegels epochegjørende Paastand, at de hedenske Religioner ikke tør opfattes som Christendommens Modsætning, men

maa ansees for væsentlige Udviklingstrin af Menneskehedens religiøse Bevidsthed. Vi skulle i største Korthed dvæle ved nogle af vor Tids Forsknings Resultater, for derfra at kunne paavise denne store Sandheds Gyldighed ogsaa ud fra den bildende Kunsts Standpunkt*).

Hvor skarpt end i vor Tid Bibeltro og Videnskab stride med hinanden, og saa lidet det end er lykkedes at bane Vej for en Forsoning mellem dem, ligesaalidt paa det historiske som paa det naturvidenskabelige og philosophiske Gebet, — i et Punkt synes de at mødes, idet de begge antage et fælles Udspring for alle Menneskestammer, om end naturligvis paa ganske forskjellig Maade, og idet de mosaiske Beretninger, de hedenske Folks dunkle Oldsagn og den etnographiske Forsknings Resultater her synes at tyde hen paa samme Punkt, berører denne Sag paa det nøjeste en anden for vort Spørgsmaal vigtig Betragtning.

Vistnok er med Rette Tanken paa en „Urreligion“ i den Forstand, i hvilken ældre Forfattere toge dette Begreb, som en Menneskehedens umyndige Barndom fuldfærdigt overleveret Aabenbarelse en Gang for alle lagt til Side af Videnskaben**); og dog har netop den moderne sammenlignende Sprogforskning og Religionsvidenskab med stor Styrke bevist, at hos alle historisk bekjendte Folk samme alle Mennesker iboende Trang til at søge et indre Lys over det Uendelige har kaldt tillive en fælles Tanke om det Evige, frembragt en religiøs Tro, som ganske simpelt har sin Rod i en henotheistisk Forestilling eller Anelse om

*) At vi her kun kunne byde paa en Kompilation og ikke paa selvstændige, første Haands Studier, uden hvor Themaet griber over i den bildende Kunst, vil ikke forundre Nogen.

**) Se Lobecks epokegjørende Verk: Aglaophamus seu de theologiæ mysticæ Graecorum causis, Kønigsberg 1839.

én — for hver enkelt Tilfælde eneste Gud*). Denne henotheistiske Urforestilling skimter tydeligt nok frem gjennem de senere Mythedannelser, for overalt at blive gjenkjendt. Enhver Religion er i denne Ordets sande Betydning en Guds Aabenbarelse, Christendommen saaledes ikke den eneste, men den højeste, og de hedenske Religioner fornuftmæssigt stemmende med vedkommende Nations Evne til Modtagelse og videre Selvudvikling og forberedende de højere Stadier af denne store, for den hele Menneskeheds aandelige Opdragelse organiserede guddommelige Skole for Gudserkjendelsen, der er Menneskehedens højeste Opgave. Denne Aabenbarelse er en dobbelt: Aabenbarelsen i Kosmos, i Anskuelsen af Verdensaltets Harmoni, og Aabenbarelsen i det Guds Ord, der gjenlyder i Samvittighedens sagteste Hvidsken. Heri stemme Hedninger og Christne overens (sammenl.: Cicero de nat. deorum II, 37 med Rom. 2, 15).

Ganske vist var det Synet af den frie, blaa, lysende Himmel, den altomfattende, Alt oplysende og opvarmende, der først udenfra fremkaldte den Anelse, der lod Mennesket anraabe en Gud i Himmelen; thi overalt ere Udtrykkene: „Himlen", „Himlens Lys", „Himlens Herre", Betegnelser for det Evige.

Guds oprindelige fælles Navn hos alle indogermaniske Folk.

Uden for Øjeblikket at indtræde i noget bestemt Folk, skulle vi her blot erindre om, at alle indogermaniske Folk betegne det Guddommelige med et fra Lysbegrebet hentet Ord, der kan gjenkjendes hos dem alle. Ordstammen heder i Sanscrit: diu, div, at lyse, Lys, og vi gjenfinde Ordet afledet i Dyaus, i Devs, Zeus, Deus, Dio, Dieu, Tyr, Diespiter, Jupiter. Man tilbad ingenlunde den materielle Himmel, heller ikke den rent aandige Gud, men Gudsideen var knyttet

*) Max Müller, Fire Forelæsninger som Indledning i Religionsvidenskaben og senere Opsatser.

til Beskuelsen af det himmelske Lys. Guds Kraft hersker i den synlige Himmel, Gud var Aand og Natur forenet. Hin Henotheisme staar imidlertid aldeles ikke i Modsætning til Polytheismen; thi denne existerer endnu ikke — den er ingenlunde bestemt med fuld Tankeklarhed, thi den lever og aander kun i levende Beskuen, indvortes, som dunkel, religiøs Følelse. Egentlig er, som Moritz Carriere træffende bemærker*), Modsætningen mellem Deisme og Pantheisme her forlods overvunden: Gud er nærværende i Alt og tillige selvværende Væsenhed (selbstseiende Wesenheit) — han er alt Livs Kilde og paa samme Tid dets Herre. Kun burde han tilføjet: som dunkel, halvbevidst Ahnelse og indskrænket til det forhaandenværende Tilfælde. Himmelens Uendelighed er altsaa Guds Aabenbaring.

Idet denne umiddelbare Enhed udfolder sig, taber Sammenhængen sig og Polytheismen begynder. Til Skaberkraften føjer man et denne Kraft modtagende Stof; til det Mandlige føjer man det Kvindelige, ikke mere til Gud men til Guden føjer man Gudinden: til den skabende Aand den undfangende og fødende Materie. Enheden bliver Tohed, Himmel og Jord elske hinanden; Baal og Melitta, Zeus og Dione, Uranos og Gaia, vise denne Forestillings Former hos forskjellige Folk eller til forskjellige Tider; ja endog for den strengt monotheistiske Jødedom er denne Forestilling ikke aldeles fremmed; i „Visdommens Bog“ er den anden Person i det Guddommelige af Kvindekjøn, heder ikke λογος, men σοφια (8. 3. 4; 9. 1. 2. 9. 11. 18).

Guds Søn og hans Død hos de Gamle.

Af det mandlige og det kvindelige Princips Forening fremgaar naturligt en Række af Fødsler: Mythologien begynder sit rige, billeddannende Arbejde, hvis første Verk dog endnu er af rent religiøs Natur; vi

*) M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung, I.

maa derfor følge Processen dette ene Skridt frem. Himmelens førstefødte Søn er Lysets og Varmens Centralaabenbarelse: Solen. Men Solen er i sit Forhold til vor Jord synligt foranderlig og fremkalder Forandringer paa Jorden — selve Forandringerne følge alligevel atter en uforanderlig Lov og vende stadig tilbage i samme, lovbestemte Orden: Solen synes at fly Jorden og atter at nærme sig, Aarstidernes Vexlen opfattes naturligt som sammenhængende med Solens Levnetsløb, til hvilken Jordens Opvaagnen og Hendøen er knyttet. Solens Ankomst og Bortgang, Naturens Vaagnen, Blomstens Hensygnen og Død opfattes som ligesaamange Myther om Gudssønnen; Sommer, Høst, Vinter og Vaar omtydes til Digtning om Guds Søns Liv, Lidelse, Død og Opstandelse. Vi finde denne Mythus ikke blot hos Arierne; thi den hører til Menneskehedens Urforestillinger og er ældre end den Dag, da de ariske Stammer skiltes fra de semitiske. Vi skulle gjenfinde Mythen om den menneskeblevne, døende og sejrrigt opstandne Solgud hos Ægypter og Semiter saavel som hos Inder og Perser, Grækere og Romere, Tydske og Skandinaver, og det ikke blot med natursymbolsk, men med ren ethisk Betydning.

Først naturligvis som Natursymbolik, men overalt mer eller mindre udviklet den samme Historie, som Menneskeslægten har ført med fra sit Urhjem: Solynglingen begynder sin Vandring, forlader sin Elskede, Morgenrøden, som dør af Længsel efter ham, han fuldender sin straalende, men korte Bane, paa Undergangens Rand vinker ham en ny Elsket, Aftenrøden, og idet han synker i hendes Arme, hjemfalder han til de mørke Magter. Han dør i Aftenrødens Arme, der selv dør efter ham, det bliver mørk Nat. Eller — opfattet om Jordens Gang ikke om sin Axe, men om Solen: det bliver kold Vinter. Men i Natten og i Vinteren raser Hævnen; han selv vil dog ikke forblive

i Døden, en ny Morgen tændes, et nyt Foraar vaagner, og han kommer tilbage og befrier i sin Opstandelse Menneskeheden fra Mørkets og Dødskuldens Baand.

Syndsbevidsthed og Forsoningstrang hos de Gamle.

Idet de antike Religioner udviklede sig til Mythologie, forvandlede Naturguddommene og Naturmytherne, det stadig sig gjentagende Naturliv til engang skeete Begivenheder, og drog dem ind i den ethiske Bevidstheds Kreds, maatte det, som tidligere havde vist sig som Naturaarsag, fremtræde som ethisk Skyld, Døden og Opstandelsen som ethisk Straf og Forsoning, thi Verdenssamvittigheden, Følelsen af Skyld og Spørgsmaalet om det Ondes Oprindelse, som Enhver følte i sig og omkring sig, beskjæftigede tidligt Menneskene. Denne Overførelse til ethiske Kategorier indtraadte overalt som en naturlig Følge af hine Spørgsmaal efter Ulykkens, det Ondes, Dødens Indtræden. Med Følelsen af det Ondes Nærværelse i Verden vaagnede ogsaa Trangen til en aandelig, indre Forsoning, og de tidligere Naturmyther udviklede sig med sin nye ethiske Betydning til dybsindige Ahnelser om Verdens kommende Befrier og Forløser — og ikke blot Genesis har sin Slangeknuser, alle Folk har sin gjennem Skyldbevidsthed og Forsoningstrang fremkaldte Dragedræber: Christusideen i sin Almindelighed som Ahnelse om en Forløsning fra det Onde og fra Døden behøve vi ikke blot at søge hos Jøderne, omendskjønt den hos dem straalede i fortrinlig Klarhed paa Grund af deres strengt bibeholdne Monotheisme: den lever, som enhver Sandhed jo maa gjøre, mere eller mindre kraftigt inden alle religiøst bevægede Nationer. (Se Aischylos, De Bønfaldende, v. 556—561.)

Christusprototyperne.

Saa stiger den da frem for vore Blikke, den lange straalende Række af prophetiske Skikkelser, der forberedende skulde antyde Hedningerne det som livsstraalende og dødsgjennembrydende blev fuld Sandhed i Christus: vi maa nu tale om Zeus eller Ty, Balder

eller Odin, Osiris eller Adonai, Krischnah eller Siavusch (Sosiasch), Adonis eller Linus, Prometheus eller Herakles, Apollon eller Dionysos, Perseus eller Bellerophon, Sigurd Fafnersbane eller Siegfried der Schlangentödter, Achilleus eller Antinous: Christusideen bor i dem alle. Thi Verdenshistorien er en stor Menneskehedens Opdragelse ved Guds Haand, og det ligger i dens fornuftige Plan at lade Folkene selv forberede sig til Modtagelsen af Ordet, der blev Kjød og boede iblandt os, gjennem Ahnelser og dunkle Myther ligesaavel som gjennem klare Prophetier. De skjønne Mythedigtninger om en Slangedræber, han maa nu hedde den pythiske Apollon eller Sigfried Schlangentödter eller Sigurd Fafnersbane eller Perseus Gorgondræberen, staa ikke i fjendtlig Strid mod det gamle Testamentes forjættede Slangedræber; de stræbe ifølge den evige Plan til samme Maal, og hvad hist var tilstede som Ahnelse staar os her fast som klar og guddommelig Sandhed. Mythedannelsen viser sig som en nødvendig Proces i Menneskehedens religiøse Udvikling: som den menneskelige Barndoms Billedsprog, der umiddelbart anskuer det, der siden i uendelig større Skala og dybere Betydning skal vise sig som Menneskehistoriens inderste Grundpunkt.

Udgaaende fra denne Anskuelse ville vi betragte nogle for vor Gjenstand oplysende religiøse Forestillinger hos de ældste Folk for gjennem deres kunstneriske Indklædning at rykke vort Maal nærmere.

Hos hvilket Folk ere disse dybe Solmyther, der ethisk omdannede til Myther om Guds Søns Forsoningsdød staa for os som Christusahnelser, først opstaaede? Intet Folk tør berømme sig af dem som sin Specialejendom — ikke engang Ægypterne; thi vi finde dem ogsaa hos Folk, der ikke kunne have modtaget dem fra Ægypten: de ere at betragte som Urmyther, hvilke Menneskeheden har medtaget, da den forlod sit ældste

Hjem i Mellemasien, „som en hellig Arv fra Forældrehuset“, der altid førtes med og bevaredes, indtil de sluttelig for de Christne fik sin Opfyldelse i Christus. Hvor gamle de ere? Ja, derpaa giver Genesis os det ene rigtige Svar i sit uudgrundelig dybe Ord, at Løftet om en Slangedræber blev givet Mennesket paa den Dag, da Synden og med den Døden traadte ind i Verden; med andre Ord, de ere saa gamle som Menneskehedens Trang til Forsoning, d. v. s. de ere saa gamle som Menneskeslægten selv.

En dobbelt Udvikling af alle gamle Religioner kunne vi spore: en Begyndelse, hvori af den ene anede Gud (Henotheisme) efterhaanden nye Guder udvikle sig, og en Slutning, en Bestræbelse efter at forene de i Tidens Løb for meget delte, for abstract dannede Guder til en eneste, „den ubekjendte Gud“ — en Stræben til Monotheismen. Begyndelse og Ende gribe dog paa mange Maader ind i hinanden.

Orienten behøve vi kun antydningsvis at nærme os for at man ikke skal tro, at disse Skikkelser og Ahnelser kun fandtes hos Jøder og Græker — men vi behøve ej at lægge Skjul derpaa: kun Grækerne er os vigtige for vor Hensigt, paa Grund af, at deres bildende Kunst paa og efter Christi Tid var den herskende; de ægyptiske Billedværker staa i Tiden, de indiske i Rummet saa fjernt fra de græske, at de ej faa nogen direkte eller paaviselig Indflydelse paa Christustypen.

Ægypten. Vi vende os naturligvis først til Ægypten. Vi se i Ægypten Trehedsforestillingen: Num, Almagten, Khut („Gud“), Ordet og Akhu, Aanden, tidlig dæmre frem ved Siden af Enhedsforestillingen*). Nit, Neith, Naturen

*) Se Goldschmidt, Nemesis, 180 ff.

Ptahs Hustru, er den, om hvis tilslørede Billede i Sais det sagdes: „Jeg er det, som var, er og vorder. Det Æg, jeg har lagt, er Solen, Ingen har seet mit Ansigt.“ Dødsbogen giver den eneste Gud intet Navn, men kalder ham blot „Nuk-pu-nuk“, „Jeg er, den jeg er“, et Navn, der jo møder os hos den i Ægypten opdragne Moses som Navn paa Israels Gud, der aabenbares i den brændende Busk: Javeh, Jehovah (Ex. 3, 14) der har samme Betydning. Ægyptens Tryllekunster og Astrologi opstaa af den Erkjendelse, at alle Ting i hemmelighedsfuld Forbindelse danne en Enhed. De ægyptiske Monumenter tale om „Herren fra Begyndelsen“, „der har frembragt sig selv“. Thebe tilbeder Ammon (den Skjulte), han er „Himmelens Herre“, det rene Væsen, men smelter snart sammen saavel med Kneph som med Ra. Til Ammon-Ra er Solens Gudside knyttet. Men Ra smelter ogsaa sammen med et andet Navn: Hesir, og saaledes staa vi ved denne, det senere Ægyptens Hovedguddom. Hesir (græsk Osiris) betyder enten det thronende Øje (Solen) eller den høje Skuende, Aanden, hvis ene Øje Solen er. Solguden aabner sit Øje og Verden bliver til, Hesir bliver derfor den thronende Skabermagt og hans Hustru, Hesi (græsk Isis), er Alnaturen, Skaberens Throne. Medens Num aldrig har havt nogen Fader, men er det Evige, Urandsagelige selv, kaldes Hesir Nums Søn, Guds Søn. Ifølge Herodot ere Osiris og Isis de eneste af alle Ægypter anerkjendte Guder. For Grækerne er Osiris en yderst rig Udfoldelse af Gudsideen, han er deres Zeus, Pluton, Helios, Asklepios, Dionysos og Nil.

Hesir er Solen, hans Mythus er Solaarets Historie, men denne Mythus udvikler sig sent, ikke før 1000 f. Chr. Seb, Tidens Gud, af Grækerne kaldet Typhon, af det ægyptiske Teb-ho, er endnu i det nye Rige den højtanseete Gud nede i Delta. Hans Navn er Semiterne vel bekjendt, i Genesis er han Menneskehedens Fader

Enos. Derfor erkjende de semitiske Hyksos i ham sin sande Gud, men netop derfor bliver han ogsaa de senere Ægyptere fra Hyksos' Fordrivelse, den fiendtlige Gud, Hesirs Morder, Solens Fordriver, Ørkenvinden. Han dræber Hesir i Nilen, men Hesi søger den Dræbte; Seb sønderdeler Hesirs Legeme, men Hesi samler Stykkerne, og Her-pe-chrut (Herren Barnet, Horusbarnet med Fingeren i Munden, Grækernes Harpokrates, ved en Misforstaaelse af Gestus bleven Taushedens Gud med Fingeren paa Munden) hævner sin Fader, idet han overvælder Seb. Han dræber ikke Seb, men Thut-Hermes afskjærer hans Sener og gjør Harpestrenge af dem; den altformende Aand fremlokker Harmoni selv af det fiendtligste Stof. Saavidt er Hesirmythen Naturmythus, men det Mærkeligste er, at denne Solmythus tillige besidder det dybeste ethiske Gehalt; thi den dræbte Hesir er tillige Dommer over de Døde. Her, i Forbindelse med den gjennem hele den ægyptiske Verden gaaende Fornemmelse af menneskelig Synd, fremtræder Menneskehedens Uridee om et Brud og en Forsoning klart i Digtningen, tænkt saaledes: Guds skabende Virksomhed er en fri Indgaaen i Endeligheden, et Guds Kjærlighedsoffer, Gud hengiver sig selv for Verden, for at give Verden Liv, Gud hengiver sig i Døden for med sin ordnende og dømmende Magt at forene selve Dødsriget, paa det at det nye Liv maa kjæmpe sig frem af Døden, det nye Liv, hvis Symbol Ægypterne har i hver nyfrembrydende Morgen, hver nyvaagnende Vaar. Og derfor kaldte Ægypterne Hesir ikke blot Un-nefer, det gode Væsen, men gav ham ogsaa det forunderlig betydningsfulde Navn Keb-senu-f, den, der offrer sig for sine Brødre. Bunsen sammenstiller da ogsaa Hesir med den fønikiske Asar. Asar eller Adar er Semiternes Adonai, Jødernes unævnelige Gud, Grækernes Adonis.

Den semitiske Adonaikultus er ikke væsentlig forskjellig fra Osiriskulten, kun en anderledes formet Udløber af Menneskekedens Uride, og Sammenhængen mellem dem har virkelig faaet et mythisk Udtryk i Sagnet om, at Osiris' Mumiekiste svømmede over til Libanons Kyst. Vi gjenfinde den ægyptiske Osiris tydeligt nok i Gibliniternes Sørgekultus over den døde Adonis eller Adonai. Naturens af Solens Lys og Varme foraarsagede Opblomstren, dens Henvisnen ved Solens Forsvinden fejredes, idet man i den ved Høstregnen med røde Jordpartikler farvede Flods røde Farve troede at se Adonis' Blod. Molochs (Sommerglødens) Vildsvin havde dræbt ham. Præsterne sønderrev sine Klæder, Kvinderne jamrede højt, og raabte, idet de sønderreve sine Bryster: Ailenu, ailenu (hvoraf det græske: Linosklage). Endelig forkyndtes det: „Adonis lever!“ og i Vaaren fejrede man hans Opstandelse. Antike Forfattere fortælle om en assyrisk Gud: Sardan eller Sandon, „som Grækerne kalde Herakles“, at han fremstilles som Løvebetvinger. Løven symboliserer den fortærende Solglød, Sandon den velgjørende, frelsende Gud, som besejrer den i ham selv, Solen, indeboende, fordærvende Magt, for atter at opstaa som frelsende Solgud, han offrer sig selv til sig selv for sine Brødres Skyld. I Lydien og Cilicien fejrede man hans Død og tændte hans Dødsbaal (aldeles som de skandinaviske Baldersbaal Midtsommeraften). Samme Forestilling udpræger sig i den fønikiske Melkarth. Da Bal havde skabt Verden, siger en mærkelig babylonsk Urmythe, afskar han sit eget Hoved, og af det neddryppende Blod, blandet med Jord, dannede Guderne (Elohim, Baalim) Mennesker. Men Fønikerne have en dunkel Mythe om, at det ikke er selve Urguden, der paa saadan Maade offrer sit Liv for at blive Verdenssjæl, men at det er hans Søn, hans egen Gjenfødelse, Saddyk, den Vældige, eller Jehud, den

Semiterne.

Enbaarne, der bliver Offeret. Indvier Kronos sin enbaarne Søn som Offer til Uranos (Himlen), saa slagter Moabs Fyrste Mescha til Israeliternes Forfærdelse sin Søn paa Stadens Mure, (Håkon Jarl offrer sin Søn til Thor) — og engang fordrede selv Jødernes Gud den Førstefødtes Offring, da Abraham gik til Moriah med Isaak, ligesom til alle Tider det Førstefødte var helliget Jehova.

Ahnelsen om Døden og om Gudssønnens Offren og Opstandelse, der hos Semiterne som hos Ægypterne aarligt fejredes med Klagesang og Glædesfester, som vi bedst ville kunne betragte i de græske Dionysier, hvor de forme sig til plastiske Billeder, denne Ahnelse om Død og Forsoning træder kraftigst frem i Jødernes alvorligt ophøjede, med Hensyn til sit Væsen uforanderlig strenge Monotheisme, fra hvilken de stærkeste prophetiske Toner gaa gjennem den forchristne Tid, netop fordi her den dybe, mangetusindaarige Folkeahnelse om Forløsningstrang og Forløsningsgave aldrig væsentlig blev grumset af Polytheisme, men bevaredes ren og fik sin høje Opfyldelse, idet „Guds Søn", „den menneskevordne Gud", „Ordet", „Solen", „Løven af Juda", her skulde leve og dø, nedstige i Dødsriget og i sin Opstandelse overvinde Døden. Derfor tale Jøderne aldrig som de mythedannende Nationer om Forløsningen som om noget allerede indtraadt, men som om en Fremtidsaabenbarelse. Allerede i Genesis høre vi Ahnelsen klinge sejersmægtigt gjennem selve Faldets Historie: „Han skal sønderknuse Slangens Hoved", og den gamle Pagts Propheter, der havde den Opgave at opretholde Folkets Tro og Jehovahtjeneste, henviste ikke blot paa den ene Gud i Himlen, men naar de erkjendte Herrens Haand, som tugtende faldt over Folket med Krigsulykker og Nød, da sang de haabende om den forløsende Gudssøn, som paany skulde oprette Davids Rige, og mer eller mindre tydeligt fremtraadte

da gjennem det national-politiske ogsaa det verdensomskabende, verdensfornyende Messiasrige, som et Kjærlighedens og Humanitetens Rige, hvor Tigren og Lammet skulle vandre fredeligt paa samme Eng. Saaledes synger Joël, at Jehovah, forsonet gjennem Folkets Opoffrelser, vilde lade en ny, lykkelig Tid opgaa over det, saaledes Amos, at Gud til Israels Redning vil opvække en Helt som David, der paany skal grundlægge Rigets gamle Herlighed. Zaecharia ahnede, at den reddende Helt ikke skulde være en Kriger, men en Retfærdighedens Konge, som istedetfor paa Stridshesten holder sit Indtog paa en Asenindes Føl, vil spænde Vognen fra, og sønderbryde Buen. Jesaia hilser ham som en Fredsfyrste, hvis Herredømme skal være stort, og hvis Fred ej skal have nogen Ende. Micha propheterer, at Zion igjen skal plukke sin gamle Magts gyldne Rose, og at Herrens Lov og Ord fra Jerusalem skal udgaa til alle Lande — hvad jo bogstavelig er skeet. Og i Exilets Smerter var det denne Messiasforhaabning, som endnu holdt Folkets Selvbevidsthed oppe, Messias vil, siger Jeremia, slutte en ny Pagt mellem Gud og Folket — og denne Pagts Lov skal ikke blive skreven paa Stentavler, men i Folkets Hjerter. Saa løde Røsterne, indtil endelig Marias Søn udtalte det store, forløsende, alle Prophetierne opfyldende Ord: „Jeg og Faderen, vi ere Et".

Allerede i Judaismen fremtræder et almindeligt Træk, som vi kunne forfølge gjennem alle semitiske saavelsom ariske Folk. Den ene, evige Gud bliver for Jøderne saavelsom for de øvrige Folk sandselig opfattet som Lysets og den livgivende Varmes Gud — gjennem Ildens Symbol, en identisk Opfatning, der fører til en paafaldende Lighed i alle Ceremonier, saameget mere overraskende som man skulde tro, at idetmindste i denne Henseende et skarpt Modsætningsforhold maatte existere mellem Monotheisme og Poly-

theisme. Netop denne Ildkultus var nemlig saavel hos Jøderne som hos alle asiatiske Nationer, det Urældste, Førmythiske. Ikke blot aabenbarede Javeh sig for Moses i en brændende Tornebusk, i Ildsøjlen førte han sit Folk til Kanaan, og som Ildsyn fremtræder „Herrens Herlighed“ i Tabernaklets Aabning. Men medens de andre Folk fra dette Udgangspunkt begyndte mythologiske Nydannelser, holdt Jøderne fast ved sin Ildgud og udviklede sig efterhaanden til det høje Trin af den reneste, aandelige Gudserkjendelse, der dog istedetfor at opløse sig som evig flydende Kilde i Kjærlighedens Religion, forbenede sig og stivnede i Jødedommen. Jøderne afholdt sig fra alle Nydannelser: Aarons Sønner, Nadab og Abihu, bleve fortærede af den Ild, som udgik fra Herren, fordi de havde bragt en anden Ild for ham, d. v. s. fordi de til sit Offer havde taget glødende Kul fra andre Steder end Herrens Altar. Enhver „fremmed Ild“, ethvert Forsøg paa en antropomorphisk Fremstilling af Gud afværgede Jehovahs Præster og opretholdt derved den nationale Tro paa det fælles, nationale Ildaltar.

De ariske Folk.

Gaa vi fra Semiterne over til de ariske Folk, saa gjenfinde vi de samme Fænomener. I Vedas er Indra Ildguden. Adytis øvrige Sønner ere ham underordnede i den mythiske Opfatning og religiøst opfattet heder Forholdet: „Den guddommelige Aand, som hersker i Himlen, kalder man Indra, Mithra, Varuna (gr. Uranos), Agni (lat. ignis) — den Vise giver det ene Væsen mer end eet Navn“ (Rigveda Sec. 2, lec. 3, h. 7). Om man anraaber Indra eller Savitri, Bhaga eller Aryaman, saa er i alle Fald Agni, Ilden, den hellige Ild, Centralvæsenet, ligesom Hestia paa det græske Altar. „O Agni!“ siger Digteren: „Du er alle Guder! de have antaget din Mund og din Tunge, gjennem Dig modtage de Offergaverne, gjennem Dig fortære de Ildofferet.“ Den senere indiske Religion

er som bekjendt en uendelig Kjæde af den menneskevordne Guds Aabenbarelser: Incarnationerne af Brahma og af Vischnu, der personlig stiger ned til Menneskene og som Krischnas i Menneskeskikkelse lærer Kong Ardschunas (i Bhagavadgita) sine evige Sandheder, ere samtlige Udtryk for den inderlige Længsel efter guddommelig Forløsning fra Mørket og Oplysning om Sandheden, klædt i den urgamle Folkepoesies naivdybsindige Sprog.

Paa Ildguden Agnis Alter offredes i dette blomsterduftende Land Saften af en Plante, Soma. Men denne offrede Saft gjordes af Indierne til en Personlighed, til en Gud. „Soma var en Gud, der lod sig offre, Soma blev Guddommeliggjørelsen af den Følelse i Menneskets Sind, der offrede til Gud. Som Planten lader sig knuse for at give sin Saft til Offerbrug, saaledes lader Soma sig føde i Menneskeskikkelse og hengiver sit Liv for at forsone Mennesket med Guddommen“. Det er atter Kebh-senu-f.

Endelig behøve vi kun at tænke paa Trimurtilæren for at erindres saavel om den ægyptiske som om den christne Treenighedslære, ligesom det er et forunderligt og lidet observeret Factum, hvormegen Lighed visse Klippetemplers Indre har med gammelchristne Basilicaer, paa Grund af, at Kulternes ligeartede Fordringer frembringe ligeartede Former, uden at vi tør tænke paa nogen Indflydelse af Basilicaen paa de indiske Templer, skjønt disse i Gjennemsnit ere omtrent jævnaarige med, tildels yngre end de ældste Basilicaer.

Zendavesta, der var det Samme for Folkene mellem Oxus og Indus som Vedas var for Hinduerne, den Zoroastriske Læres hellige Skrift, adskiller sig egentlig kun i Navnet fra den hinduiske Lære med Hensyn til det højeste Væsen. Det højeste Væsen heder ikke mere Indra, men Ahauramasda, straalende

og skinnende i Lyset, tilbedet i Ilden, er han for Amschaspands, hvad Indra var for sine himmelske Brødre. At her en kraftig Dualisme optræder i Troen paa et ondt Princip, formindsker ikke denne Religions monotheistiske Karakter; thi ved Dagenes Ende skal dog den Gode være „Et i Alt“, og saaledes var det vel ogsaa fra Begyndelsen.

Mithra, oprindelig Betegnelsen for det altgjennemtrængende og belivende Lys, bliver efterhaanden identisk med Solen, det skabte Lys, og saaledes Guds, Ahauramasdas, Søn. Men ved Siden af Mithra optræder i denne Religions mythiske Udformning endnu engang Ildens Guddom som Gudinde, en persisk Hestia: Athre, tydeligt nok ganske samme Stamme som det græske αἰθήρ. Inden denne Religion, hvor Livet er en stadig Kamp mellem det Onde og det Gode, bevare Menneskene dog ogsaa Erindringen om en lykkelig Fortid, en fredelig Uskyldighedsstand, i hvilken de første Mennesker levede. Men fra det Øjeblik, det Onde traadte ind i Verden i en Slanges Skikkelse, er hele Livet en Strid, en Stræben efter Renhed, paa det „Mennesket gjennem Renhed i Tanke, Ord og Gjerning maa fremstille sig som en Lysets Tjener, Præst og Helt“. At det Onde skal besejres endeligt af det Gode, det er Persernes Forsoningshaab og den dermed sammenhængende messianske Spaadom i Zendavesta er tydelig nok: „Komme skal Sosiosch, Sejrshelten, Hellighedens Atterbringer, som vil gjøre hele Verden lykkelig og stor og rense Verdens Legemer. Han vil skaffe al Smerte, alle Synders Spire ud af Verden og sønderknuse de Renes Plageaand.“

Se vi saaledes i alle orientalske Lande en monotheistisk Grundtanke, knyttet til Himmelens Lys, herske i al Religion, se vi i Ægypten som i Phønikien og Babylon Guds Søn lide og dø, nedfare i Dødsriget og igjen opstaa for at fornye Verden, hos Perserne som

Sejrsfyrste, hos Jøderne som Fredsfyrste, hos Indierne som Vischnuincarnation, lærende Menneskene Sandheden, skulle vi senere se, hvor dybt de selvsamme Tanker have fæstet Rod hos Grækere og Romere, saa behøver det ikke at undre os, at vi finde samme Grundtræk i Skandinavernes Religion i vort høje Norden, uden at vi af indre Grunde skulde behøve at tilbageføre dem til christelig Indflydelse. Den samme Sanscritstamme div, diu, der bliver Zeus, Deus, Dieu, og overalt møder os som den ene Guds Navn og overalt erindrer om Himmelens Lys, modtager os ogsaa i Norden i Lysguden Ty. Forestillingen om den døende Gudssøn, der dræbes af det Onde og stiger ned i Underverdenen, men dog skal gjenopstaa, møder os i Balder, der ej mindre erindrer om Osiris i Pharaonernes Land end Odin, der „offret til sig selv hang paa Træet ni Nætter“, erindrer om den assyriske Sandon saavelsom om den paa Korsets Træ offrede Guds Søn, der er Et med Faderen. Endnu flamme i Sverige og i Norge Baldersbaalene i Midtsommernatten som Minde om, at ogsaa Balder er Solgud, sammenhænger med Lys og Varme. Ligesom de christne Martyrer finde sit Paradis, besidde Nordens faldne Helte sit Valhal, den christne Verdens Dødsrige modsvarer Nastrond, Gehenna Hvergelme. Men navnlig har, som Dr. Jessen (i „Det nittende Aarhundrede“, 1876) har paavist, Eschatologien den mest paafaldende Overensstemmelse. Verden er fordærvet, — mon Troen skal findes paa Jorden ved min Tilbagekomst? — Naturomvæltninger og Kamp gaa forud for Katastrofen: „Solen taber sit Skin“, etc.: Tegn i Sol og Maane — Sværdtid og Blodtid — Verdenskatastrofen selv er forbunden med Verdensbrand saavel i Norden som i Christendommen. En ny Himmel og en ny Jord skal opstaa, hvorpaa Retfærdighed bor, og Dommen

holdes her som der. Johannes Apokalypse synes formelig at spejle sig i den nordiske Gudelære, mener den anførte Forfatter; Dyret i Aabenbaringen er Fenrisulven, Dragen er Midgaardsormen, det tusindaarige Rige er Valhal, Martyrerne Einherjerne, Gog og Magog Jætterne og Muspels Sønner, Sletten, paa hvilken Verdenskampen staar, er Vigrid, det ny Jerusalem Gimle, Christus, der paa en hvid Hest kjæmper mod Dyret, modsvares af Odin, der ligeledes tilhest strider mod Fenrisulven. Dog have vi her passeret Grændsen for vort Felt, da disse Ligheder dog vel tilsidst bero paa Christendommens Indflydelse paa germaniske Nationer, men dette indskrænker ikke Sandheden i vor Betragtning, at Gud ikke blot er kommet tilorde i Bibelen, men har talt gjennem Aartusinder i Menneskeaandens Historie med sin usvigelige Sandhedsrøst, der som her: Guds Ord.

2. Grækernes religiøse Udvikling, betragtet i deres Literatur og Kunst.

Den græske Religionshistories Epocher.

Vi vende os nu specielt til Grækere (og Romere), for her, hvor vi vel nærmest kunne vente at finde Prototyperne for vort Billede, ogsaa i Kunstens Verker at forfølge den engang vakte Tanke.

B. Stark, til hvis Foredrag over den græske Religionshistories Epocher i Philologforsamlingen i Frankfurt a. M. 1860, vi hvad Grundtrækkene i det Følgende angaar, ville støtte os, har forsøgt at dele den græske Religionshistorie i 5 Perioder, idet han først antager en pelasgisk Verden med en Fader i Lyshimlen, der hersker med faderlig Magt og den ham ved Siden staaende Moder Jord — med Himmel- og Jordphænomenernes dæmoniske Besjæling, med en Tro paa de Afdødes Sjæle, som Efterkommerne beskyttende og ledsagende Luftaander. For det Andet

fremstiller sig for ham efter en meget lang og mærkværdig Overgangstid den homeriske eller achæiske Verden med Zeus og Hera, med den olympiske aristokratisk-monarchiske Gudestat, med den ægte, græske Heroismes Herlighed, i hvis Reflex Guderne staa, og med Modsætning af en farveløs og glædeløs hinsidig Skyggeverden. For det Tredie træde vi ind i den specifisk helleniske Troeskreds eller Apollos og hans jævnbyrdige, qvindelige Modbillede, Athenes Verden med prophetisk Centralisation og en Art kirkelig samlet Ledning, med udviklede Bud om Sædelighed og Renhed med Udfoldelse af de straffende Magter i Familielivet som ogsaa i en Verden hinsides Døden — Alt under Indflydelse af den doriske Stamme. Ud herover griber nu for det Fjerde den attisk-ioniske Troeskreds, i hvis Spidse Dionysos og ved hans Side de kvindelig-chtoniske Guddomme Demeter og Kora staa. Parallelt med Demokratiets fulde Blomstring staar de helleniske Borgeres, ja Menneskets fulde Saliggjørelse i videste Udstrækning, gjennem det Guddommelige selv — Udsigten mod Elysium aabner sig, og Guderne optræde i fuld, skjøn Menneskelighed i Dramaet og Plastiken. Som den yngste og sidste Epoche af religiøs Udvikling endnu paa græsk Jord, anser Forfatteren den, der betegnes af Asklepios med fremtrædende Begreb af Redder, Hjelper, Frelser i legemlig som i aandelig Henseende. Ved Siden af Asklepios stiller han den Ephesiske Artemis som Hovedrepræsentant for hin Almoder, der antager sig selv Slaver og Forbrydere, og som forøvrigt ogsaa fremtræder i den nu altbeherskende Tyche; Heroismen fører med Alexander den Store til det jordiske Menneskes fulde Forgudelse, men saameget mægtigere bliver ved Siden deraf Dødskultens spøgelselige, trolddomsagtige Side. Saalangt lader ifølge Stark et virkeligt Tankefremskridt sig forfølge i den græske Tro;

ud derover, mener han, have vi at gjøre med ren Synkretisme eller bevidst Tilbagevenden til det Gamle i systematisk Gammeltro.

Mod denne i ethvert Tilfælde overskuelige og storartede Opfatning af den græske Religion rejste Gerhard imidlertid paa Stedet nogle Anmærkninger, som visselig vare at lægge Mærke til, men af hvilke jeg blot her skal fremhæve to: han mener, at „Den pelasgiske Fortids Stillen foran omtrent falder sammen med den Antagelse, at Incunablerne stilles foran Mythologien.“ Den anden Bemærkning er den, at Stark ikke lader Hellenismens Tid, den Alexandrinske Tid vederfares Ret, især idet han stillede Asklepios i dens Spidse. Maaske skulde Sarapis med endnu større Fordel kunne fremhæves. Gerhard siger, at „han veed ikke, om Asklepios tør betragtes som en saa ejendommelig Figur.“

Iallefald er, saa vidt vi kunne se, den ægtgræske Religionsudviklings Kreds afsluttet i de tre store Epocher: Achæisme, Dorisme og Jonisme, i den græskmythiske Trilogies tre store Dramaer: det Zeus'iske, det Apolliniske og det Dionysiske. Man maa da betragte den Pelasgiske Verden som et Forspil og Hellenismen som et — vistnok vældigt, men ikke mere rent græsk — Efterspil. Og saa maa man endelig skarpt gjøre gjældende, at hine tre Epocher og tilsvarende Myrthekredse ikke tør tænkes abstrakt afsondrede — paa mangfoldige Maader gribe de ind i hverandre og betinge hverandre gjensidigt. Hovedsageligt ville vi betone, at i disse tre Kredse de tre store Factorer: religiøs Tro, Mythus og Sagn aabenbare sig, disse tre, der for at tale med Overbeck, i sin Sammen- Med- og Modvirken have gjort den græske Religion til Poesiens og de bildende Kunsters gunstigste Forudsætning og fasteste Grundlag. I Zeuskulten se vi væsentlig den religiøse Side,

den dybe, fromme Tro, som opfattede Gudsideen højt og bevarede Religionen fra den Overfladiskhed, der truede den fra Mythen, medens den stillede den bildende Kunst den ophøjede Opgave at udtrykke det Overmenneskelige og Oversandselige i det Menneskeliges og Sandseliges Former. I Apollokulten se vi Grækeroldets aandfulde, mythiske Side fremtræde, der fastholdt og udprægede de enkelte Guders særskilte Betydning og skjænkede den bildende Kunst og Poesien en Rigdom af interessante og storartede, over Menneskehistorien ophøjede Billeder og Situationer. I Dionysos brogede Kreds se vi det livfulde Sagn, der altid klarere udformede Guddommens menneskelige Skikkelse og dog tillige i sit Menneskelige frembød en Gradmaaler for det ophøjede Guddommeliges Storhed og Skjønhed; men vi gjentage det: bestandig gjensidig Sammen- Med- og Modvirken. (Se forøvr. Overbeck, „Ueber die griechische Religion u. die bildende Kunst" i Verhandl. der. Philvers. in Augsburg 1862. Leipzig 1863. s. 86.)

Vi kunne udtale det paa Forhaand, for at det kan staa klart under Udviklingen: den græske Religionsudviklings tre Trin gaa parallelt med tre andre Trin i Menneskehedens Udviklingshistorie: idet de føre over fra umiddelbar Gudsanskuen (Zeuskult) til Følelsen af Skyld og Dom samt den deri indeholdte Trang til Bod og Forsoning (Apollinismen) og fra denne til Forsoningstrangens Tilfredsstillelse (Dionysoskulten) vise de sig ahnelses- og betydningsfulde for os som Led af Mennesketilværelsens tre Trin: Uskyldsstand og umiddelbar Leven med Gud, Skyldbevidsthed og Lovstvang samt endelig inderlig Forsoning med Gud: som Billeder af det, som vi kalde Menneskehistoriens patriarchalske, mosaisk-prophetiske og christelig-frie (evangeliske) Trin. Ganske bestemt betegner en theologisk Forfatter (Brauer i Illgens Zeitschrift für hist.

Theol. 1835, V) som Gudsaabenbarelsernes og Gudsfremtrædelsens tre Hovedperioder, hine tre: den patriarchaliske, den prophetiske og den christelige. Er det nu saa, at ogsaa de tre græske Religions-Perioder have sin nødvendige, indre Betydning i Menneskehedens samlede Udvikling, saa vil det i Kunsten vise sig, at ogsaa den billedlige Christusfremstilling, saafremt den er at udlede fra græske Idealer, vil have gjennemløbet tre lignende Udviklingstrin, at vi altsaa vil finde en væsentlig zeusartet, en apollinisk og en dionysisk Udvikling af Christusbilledet, hvorved isaafald atter Rigtigheden af Starks Opfatning vil støttes. Men for at forklare dette nærmere, maa vi noget bestemtere betragte de græske Religionsepocher, hver for sig.

a. Zeusideen, Zeuskulten og Kunstens Zeustypus.

Zeus som den Ene. Ganske de samme Forestillinger om Gud, som de, hvilke vi have paavist hos de indogermaniske Folk, finde vi ogsaa hos Grækerne, kun rigere, fyldigere og skjønnere udviklet. Ogsaa her finde vi allerede fra den ældste pelasgiske Tid en Lysfader, der tilbades i Dagens Lys som i Himmellegemerne og i den velsignelsebringende Regn. Om ham var det den blev sungen, Peleiadernes vældige Sang i Dodona: (Pans. X, 12. 5):

Ζεὺς ἦν, Ζεὺς ἐστί, Ζεὺς ἔσσεται, ὦ μεγάλη Ζεῦ!

det Samme, som blev sunget om det tilslørede Billede i Saïs. Hans Navn hænger — som allerede paavist — sammen med Vedas Dyaus, ligesom overhovedet paa dette Felt Orientens Navne paa en underfuld Maade berøre Hellas og Roms: Uranos og Varuna, Agni og Ignis, den højtidelige Tiltale: *Ζεῦπάτερ* og Dyaus pitar, Jupiter. Ligeartede Betegnelser ere Zendavestas „dâta vaehvâm“, = *δωτὴρ ἐάων* „de gode Tings Giver“. Epi-

theta som Vedas Navn paa Indra: sthâtar erindre jo levende om Jupiter stator, Formler som Vedas: „râtam astu“ om „ratum esto!“ — selv Lovsangen, ὕμνω heder i Vedas: sumna (se: Benfeys Bemærkninger ved Starks Foredrag l. c.)

Denne enhedlige Opfatning af Gud kunne vi nu forfølge bag Mythedigtningen gjennem alle Græcicismens Dage. De Afdødes Aander have noget af en god eller ond guddommelig Magt i sig; thi enhver Fødsel er for Grækeren en Skabelse og Faderen altsaa det sidste Led i en skabende Række af afdøde Fædre eller Guder, som slutter højest oppe i den fælles, evige Fader, i Zeus. Derfor siger Elektra i Choëphorerne til sin afdøde Fader Agamemnon det Samme, som de Christne sige til sin Gud: „Fader! giv mig et rent Hjerte!“ (Aisch. Choëph. 145), derfor siger Taleren Themistios om sin afdøde Fader: „Min Fader! Du, som var den Bedste blandt Mennesker og som nu er den Bedste blandt Guderne.“ Denne Række af Fædre, den enkelte Families, den hele Stammes, Folkets Eponymer o. s. v. sluttes som sagt i Gud Fader selv, og hvor Genealogierne for de forskjellige Slægter komme i Strid og Misundelsen vaagner, der digter hver enkelt Slægt gjerne den højeste Fader for sig og sine; der begynder Mythedannelsen, og derfor har netop den højeste Faders Zeus faaet — mythisk — de fleste Amouretter. Men vi holde os indtil videre borte fra denne lavere mythiske Bevægelse. For sin religiøse Bevidsthed skabte Grækeren sig tidligt en synlig Repræsentant, og den blev for ham som for de øvrige Arier: Arnens Ild. Ilden er nemlig Sjælens Element. „Nihil esse animam nisi ignem“ siger endog Cicero. Prometheus dannede Mennesket og gav det „Ilden“ d. v. s. Sjælen. Thi: „ikke af vor Ild, men af den Ild, i hvilken Stjernerne kredse, faar vor Sjæl sin fyrige Kraft“ siger Quintilian. (Decl X.)

Ilden, efter det ariske is, hebr. esch kaldet Hestia, er ikke Andet end den universelle Sjæl, det Udødelige. „Ikke en Gud, ej heller et Menneske har skabt Verden," siger Heraklitos (hos Clem. Alexandr. Str. 5) „men den evige Ild (d. e. Sjæl), som var, som er, og som altid skal blive" — ganske det samme Udtryk som om Zeus i Dodona, og paa det Inderligste overensstemmende med det ægyptiske nuk-pu-nuk og den mosaiske Javeh (jeg er, den jeg er) i den brændende Tornebusk. Ogsaa for Stoikerne var Ilden alle Tings Udspring, „den kunstrige Ild, som kun vandrer sin Vej for at forplante; Døden er Ildens Udslukken." Men for alle disse religiøse Philosopher var denne Ild renere end den sædvanlige Ild, de hävde for den som for et eget Element ogsaa et eget Navn: de kaldte den Aither, Æther.

Ordet *αἰθήρ* kommer af *αἴθω*, brænder (Aristoph. Schol. Nub. 265 Euseb. praep. evang.); men mærkværdigt nok betegner det samme Ord ogsaa Bevægelse, den evige og oprindelige Bevægelse. Blive vi ikke herved tilmode, som om vi stode overfor en vor Tids Physiker, der lærer os, at Varme og Bevægelse strømme fra samme Kilde og i sit Væsen ere Et? Det ahnede allerede de Gamle, og det Væsen, som i sig indesluttede Urvarmen og Urbevægelsen, kalder de Gud. „Se," siger Euripides (hos Euseb. praep. evang. XIII, 13) „den umaadelige Æther, som paa alle Sider omgiver Jorden, det er Zeus." Verdenssjælens, Ildens, Ætherens og Zeus's Identitet staar fast hos alle religiøse philosophiske Skoler, der lærer os at tilbede en immateriel, almægtig Gud, fra hvem Lys, Varme og Bevægelse udstrømmer, der er Begyndelsen og Enden, Alfa og Omega (Filleul-Döhler, Zeitalter des Perikles I, 1—32). Saa forkynder da Sokrates, idet med ham „det erkjendende, sædelige Sindelag stilles over alle ydre Gjerninger," Platon, idet han lærer

„Gud som det Godes Ide, hvis Afbillede Verden er", Aristoteles, idet han viser os Gud som „den sig selv anskuende, virksomme Fornuft, der som alle Tings Maal behersker og selv er Livet" — Alle forkynde de — mere og mindre klart — den samme Gud, som de gammeltestamentlige Propheter besynge, og Alle forberede de Bevidstheden til at modtage det store Forsoningsbudskab, der med Christus indtraadte i Verden.

Saa er da virkelig denne Dyaus, Div, Dis, Zeus, Deus, Dyauspitar, Diespiter, Jupiter, Zeus pater, Dieu père, Dio padre, i hele sin Betydning af „Lys" den samme „Lysenes Fader", om hvem Jacobs Brev 1, 7 taler, hvis Navn Barnet stammer og den Døende sukker, som Hedningerne ahnede, og som vi tilbede, saa ofte vi skue ind i os selv og bede: „Fader vor, Du som er i Himlene".

„Grækerne alene var det givet, i den mosaiske Følelse af, at Mennesket er skabt i Guds Billede, at overføre det Guddommelige i Mennesket paa gudlignende Mennesker, hæve den menneskelige Skikkelse og Natur til at være det Guddommeliges Legeme". Vi opstille disse Welckers fortræffelige Ord (Griech. Götterlehre I, 231) som Udgangspunkt for det Følgende. „I Virkeligheden er den begejstrede Griben af det Menneskelige i dets Værdighed, Renhed og Skjønhed det, som udmærker den græske Religion fremfor andre antike Religioner og tillige det, som gjør den saa gunstig for den bildende Kunst", er et andet, ikke mindre fortræffeligt Ord af Overbeck (Verhandl. des 2ten deutschen Philol. vers. in Augsburg 1862, s. 78 f.). „Hovedbæreren af den græske Gudeverdens menneskelig-ideale Udvikling, efter hvilken vi især deleshed have at spørge som Grundlag for den sidstnævntes kunstne-

Zeus i Grækernes udviklede Bevidsthed.

riske Fremstilling, er nu ikke saa meget Troen, „religio“ i strengere Forstand, som meget mere Mythen og ganske isærdeleshed Sagnet“, siger han videre. Thi Troen er i og for sig uhaandgribelig, uden ydre Form, og der er en meget lang Vej fra denne til hin, som vi her ikke kunne gjennemvandre, os er det nu kun af Vigtighed at fremhæve de færdigdannede Myther i deres Forhold til Menneskehedens dybeste Grundtanker, Tankerne om Barneforholdet til Gud, om Skyldbevidsthed og om Forsoning i deres digteriske og kunstneriske Indklædning, hvorved vi da ikke tør glemme, at ej blot i Pelasgertidens aarle Alder, da Religionen skjød sine første Skud, ikke blot, da den tog Form i Urmytherne, men endog lige til det Punkt, hvor Religion og Mythus kom til Modenhed i den græske Digtekunst, og fremdrev Skikkelser, der kunde gribes af Nationalbevidstheden, — den bildende Kunst endnu vedblev at være saagodtsom udenfor hele dette Arbejde, idet den først greb mægtigt ind paa det Punkt, da den var istand til værdigt at reproducere den poetisk forklarede Religions og Mythes Skikkelse.

Repræsentanterne for Græcicismen, saaledes som den samler sig til national Bevidsthed efter de forvirrede Kampe og Vandringer i den forhomeriske Tid, — var Achæerne; under deres Auspicier indfandt sig aldrig noget centraliseret Herredømme over de forskjellige Stammer; i fri Forening fik de udvikle sig til enhedligt, nationalt Hele, i hvilket dog ethvert Led besad selvstændigt Liv for sig.

I denne Sammenføjelse af den adsplittede helleniske Verden indtræder nu ogsaa Fornyelsen af det opløste religiøse Liv, men i væsentlig nye Former, der, som Stark meget rigtigt angiver, ere betingede af Heltevæsenet og Sangervæsenet, hvis ideale Magt drev det Nye frem, hvilken Sandhed ogsaa kan udtales med Herakleitos Ord: „Guderne ere blevne

udødelige Mennesker, og Menneskerne udødelige Guder". Menneskenes Gudlighed, Guds Menneskelighed er indtraadt i Bevidstheden, og Hesiodos kan synge:

„Guder og Menneskers dødlige Æt er af selvsamme Stamme".

Friheden er vaagnet til Bevidsthed, og med den har det Sædelige vundet sit fulde Værd. Saameget tydeligere fremtræder ogsaa Afstanden mellem Guder og Mennesker, den menneskelige Afmagt: vore Grændser ere trange, Guderne kjende ingen Grændser: Guderne behøve ikke vor Kjærlighed, men de fordre vor Hyldest og laane for den undertiden sine Yndlinge sin Hjælp. Og saa træde nu de heroiske Bedrifter i Forgrunden, og den episke Handling fletter sig sælsomt ind i Urmythernes Række. Og dog hvilket Fremskridt! Naturmytherne ere forvandlede til idealmenneskelige Begivenheder af ethisk Indhold: det, som tilhører Gudens Væsen, bliver hans Gjerning, saaatsige hans Embede, hans Arv, Resultatet af hans Kampe. Gudestaten, den ordnede, er dannet, et Forbillede for den menneskelige Statsinstitution; men højt over de andre Skikkelser rager Zeus, Guders og Menneskers Fader, en fuldkommen individuel Skikkelse, Lovens, Ordenens og Sædelighedens Beskytter, Civilisationens og Borgersamfundets Urkilde, skjærmer han Ægteskabet og Familielivet, Gjæstevenskabet og Eden. Saaledes staar han for os som Helten i det første Drama i den store græske Trilogi — uplettet af de, mest i genealogisk Interesse omkring ham opvoxende Eventyr om hans Kjærlighedshistorier og hans uægte Børn. Han er ikke mere den Ene og Eneste, men om man hængte en gylden Kjæde fra Olympen ned imod Jorden og alle Guder hængte sig ved den ene Ende, men Zeus holdt den anden, saa vilde han drage dem alle op til sig. Saa staar han for os i det home-

riske Digt, og fra ham gaar Orden, Love og Sædelighed over paa Menneskerne; derimod er Følelsen af Brøde og Forsoningstrang langt fra saa vaagen i Zeusherredømmets homeriske Tid som senere, og det Hinsidige, som i den følgende Tid skal blive os saa vigtigt, er endnu kun et dystert Skyggeland, som kun visse Gudernes Yndlinge undgaa.

Den bildende Kunsts Zeustypus. Først længe efter, at Zeus's homeriske Rige var fuldt uddannet, næsten et halvt Aartusinde senere, da endog Apollinismen var fuldt udviklet, lykkedes det den bildende Kunst for alle Tider typisk at fremstille denne Hersker i Gudernes Stat, denne Guders og Menneskers Fader. Og hvilken Opgave har det ikke været! For at løse den, behøvedes hele den Mands Genialitet, om hvem alle Tider, ogsaa de, der ikke mere umiddelbart kjende hans Verker, i forenet Chor sige, at han var den største Billedhugger, der nogensinde er bleven født, ligesom han jo ogsaa skjænkede Grækerne og overhovedtaget Efterverdenen Billedet af den højeste Gud, saaledes som det menneskeliggjort levede i enhver græsk Fantasis Ahnelse. Er det sandt, at den er et Geni, der frembringer det, som hele hans Tid ønskede at frembringe netop saa, som han har gjort det, da maa vel den kaldes det største Genie, om hvis Verk Aarhundreder kunde sige, at kun den kunde dø helt lykkelig, der havde set Phidias Zeusbillede i Olympia. — Thi netop det har Phidias træffende fremstillet, som Zeus var i den homeriske Gudestat i Modsætning til de gamle, af ham styrtede Stridens og Splidens Guder: paa engang den stærke, over Alt bydende, Alt besejrende Hersker, og tillige den sit Hoved mod den Bedende naadigt bøjende Fader — dog selv i sin Naade saa vældig, at selve Olympen bævede, da de ambrosiske Lokker rullede ned over hans Pande.

Ja, netop dette synes at have været Phidias store Genigreb, det Nye, den kunstneriske Bedrift, der gav Verket dets typiske Betydning, at han just greb dette saa at sige evige Moment, denne altbetydende Forening af guddommelig og derfor Menneskene rystende Majestæt og den rent menneskelige og derfor saa guddommelige Mildhed, og stillede Momentet hen, som en i Guldets og Elfenbenets Materie fasttryllet Evighed, idet han sluttede sig til de velkjendte Ord i Iliadens første Sang.

Den store Betydning dette Hoved har for vor Opgave, tvinger os, da nu Originalen engang for alle er forsvunden fra Verden, til at sysselsætte os noget nærmere med Typens mest bekjendte Efterdannelser, specielt et Zeus-Olympioshoved paa en Hadriansk Mynt fra Elis (Fig. 20), der sandsynligvis har bevaret Originaltypens Hovedtræk temmelig rene, samt ved Siden af dette Hoved tillige Otricolihovedet i Vatikanets Sala rotonda (Fig. 22), der endskjøndt vidt fjernet fra Originalen dog t. Ex. i Hovedets Holdning og vel ogsaa i den samlede Opfatning kan lade os ane Originalbilledet.

I den Eleiske Mynt kunne vi kun Lidet observere af Billedets Udtryk og Holdning, derimod falde strax flere Afvigelser fra Otricolihovedet os i Øjnene, naar vi sammenligne de to Hoveders Profiler. Først Haarets ulige Anordning. Medens Otricolihovedets Haar løfter sig i en vældig Kam over Panden, for derpaa i stærktsvungne Bølgelinier at rulle ned til begge Sider, løfter Mynthovedets Haar sig aldeles ikke, men flyder, delt i Midten, sagte ned paa Skulderen i milde Linjer, indtil Lokkerne rulle sig sammen nede i Enderne. Som en Sidebemærkning kunne vi indskyde, at Mynthovedet bærer en Krans, mens Otricolihovedet har Sejersbaandet.

For det andet er Mynthovedets Profillinie langt roligere end Otricolihovedets, hvilket i høj Grad bidrager til Udtrykkets større Mildhed paa Mynthovedet. Medens Profillinien nemlig paa Mynten neppe mærkbart afviger fra den græske Profils typiske Linie, faar derimod Otricolihovedet et vældigt Udtryk af Styrke, derved, at Partiet mellem Øjnene, istedetfor at synke ind, tværtimod hæver sig en Smule, hvorved ubetinget en overmenneskelig Kraft udtaler sig, men som ved den ringeste Overdrivelse, t. Ex. i de efter Zeushovedet dannede Flodgudtyper — som Tigris i Vatikanets Sala della croce greca — giver Ansigtet et Udtryk af raa Vildhed.

Videre kunne vi nu ved Otricolihovedet gjøre Observationer, der ej kunne gjøres ved et Profilhoved i Relief. Saaledes er f. Ex. Ansigtets skjønne *Ovalform* os paafaldende, ligesom det maa nævnes, at *Gudens Skjæg er tvespaltet.* *Pandens Renhed* svarer til den Beskrivelse, Digterne oftere give os af Gudernes Faders skyfri Pande, uden Rynker og Folder. Otricolihovedet bøjer sig mildt imod den Bedende, og denne *bøjede Holdning* bidrager ikke lidet til ogsaa at give dette majestætiske Hoved et Udtryk af Mildhed. Det samlede Indtryk af begge Hoveder kunne vi angive med Ordet *Værdighed*, i dette Ords pregnante Betydning, som indbefattende saavel *frygtvækkende* Majestæt som *kjærlighedsvækkende* Mildhed.

Det var imidlertid ikke blot alle følgende *Zeus*billeder, der influeredes af den typedannende Phidias'ske Zeus, ogsaa en Række andre, med Zeus beslægtede Hoveder af mythiske Figurer vise mere eller mindre Gudefaderens typiske Træk. Fremfor Alt hans Brødre, den vilde Poseidon, hos hvem det ovenfor berørte Træk, det fremtrædende Parti mellem Øjnene, er yderligere accentueret, og den alvorlige Hades. Med Hades-

billederne sammenhænger atter paa det Allernøjeste Forestillingen om Zeus Sarapis saaledes som denne Gud ofte blev fremstillet i den Alexandrinske Tid — Sarapisbillederne blive, Attributerne fraregnede, Zeusbillederne fuldkommen lige, kun at Udtrykket af Mildhed her undertiden maa vige for et mørkt, grublende Alvor, der endog gaar over til et Udtryk af dyb Sorgfuldhed. Men fremfor Alt bemærke vi t. Ex. i den s. k. Hades Chigi den af tykt Haar mørkt omhvælvede Pande, i hvilken to Lokker falde ned (Fig. 24), der betydningsfuldt udfylde Pandens midterste Del.

Dernæst fremtræde ogsaa Zeus's Sønner og Sønnesønner, ligesom de med Poseidon beslægtede Flodguder med Noget af den Phidias'ske Zeustypus' Træk. Saaledes den ungdommelige Apollons gamle Søn, Asklepios, der bærer Zeus's kun noget mindre guddommeligt ophøjede Træk, ligesom han ogsaa paa mange Maader berører Sarapis især i den senere alexandrinske Tid, saa at Stark endog mener, at netop Asklepiosideen er det vedblivende græske Element i Sarapis. Samme Typus finde vi i det skjæggede Herakleshoved, og endelig i den Indiske Bakchos (Dionysos) som vi længere nede skulle vie en særskilt Betragtning, medens vi dog her bestemt accentuere dens nøje Slægtskab med Zeustypen.

Helt naturligt forekommer det os, at det er Eftervirkningerne af de store persiske Krige, der bringer Zeusidealet til typisk Afslutning: ligesom Zeus Kamp mod de gamle Titaner engang til Ordenens og Kulturens Forsvar havde forsamlet alle Guderne om ham til en ordnet Enhed, saaledes forenede ogsaa den store Nationalkamp mod det orientalske Barbari i hine Krige Grækerne omkring deres store Helte til Strid for Frihed og Civilisation, og medens ingen enkelt Helt, ingen Miltiades og ingen Leonidas, ingen

Themistokles og ingen Aristides, ligner Zeus, er Zeus derimod det udtrykte Billede af Marathons Tid, af Thermopylernes Aand; idet den store Tid formede sin Gud, formede den i Guden sit eget Billede; dette er det, som gjør Phidias Zeus saa betydningsfuld, og Sagnet lader derfor heller ikke Zeusbilledet være et Resultat af en Kunstners mere eller mindre tilfældige Phantasiretning, men udtaler Statuens indre nødvendige Sammenhæng med hele denne Tids græske Aand ved at gjøre den overensstemmende med og altsaa til Resultatet af en directe, guddommelig Aabenbarelse.

b. Apollinismen og dens Gudetyper.

Apollinismen som Skjønhedens Lovperiode.

Da vi her ikke have foretaget os at skrive den religiøse Kunsts Historie hos Grækerne, men kun at antyde det, som er af Betydning for vort Endemaal, kunne vi glide noget lettere hen over Apollinismen, da den mindre berører vor Gjenstand.

Det er væsentlig den sædelige Aands Verdensherredømme, der træder os imøde i den yngre Generation af de nu paa mange Maader formede olympiske Guder, i Apollon og Athene, saaledes som Apollon væsentlig staar i Forbindelse med den kraftigere, strengere, doriske, — Athene med den blødere, finere ioniske Aand.

Zeus havde ikke skabt Verden af Intet; han var væsentlig Ordneren, og denne virkeliggjorte sædelige Verdensorden træder os nu imøde i Apollon, væsentlig som ren Samstemmen, som Harmoni. Men gjennem denne Følelse af Harmoni trænger dog altid en Klage frem som en dyb Misklang i Jubelhymnen — en Ahnelse om en Skyld, en Brøde, der bor i selve den aandige Glæde. Denne Skyld, over hvilken det græske Liv klager saa dybt, er vel egentlig denne ægte tragiske

Skyld, at det aandelige Liv altid indeslutter et Brud med Naturlivet og dettes Undergang, endskjøndt Naturlivet dog netop er det aandelige Livs Moder. Denne Ensidighed, der dog ikke kan fjernes, saalænge Grækeren netop er Græker, gjør ham til en Orestes, hvis Skjæbne det er, at maatte dræbe sin Moder for at opfylde sin inderste Bestemmelse.

Denne sit Aandslivs Tragedie udtrykker Grækeren nu ogsaa i sine Guders Historie.*) Har Zeus ikke banet sig Vej til Sejeren ved at øve Vold mod sin egen Fader? Ja, han selv, Apollon, Renhedens og Harmoniens Gud, har han ikke besmittet sig med Pythons Blod, og maatte han ikke først rense sig selv ved en streng Bod? Og som Guderne have forsyndet sig mod de gamle Naturmagter, saa forsynde Menneskerne sig atter mod Guderne. I Apollos, Renhedsgudens, lutrede, klare Lys, kunne Menneskene dog ikke leve, endskjøndt Prometheus stjal den hellige Ild til dem, og Menneskernes Døttre foretrække dødelige Elskere fremfor Sangerguden (Se Dafnemythen). Ligesom Prometheus er Mennesket fastsmeddet ved Jordens Klippe, medens hans Inderste evigt smerteligt længes efter det Lys og det Liv, han har seet, men som han ikke har Evne til at nyde. Prometheus venter sin Frelser, det græske Menneske venter ogsaa sin.

Men ligesom Grækeren selv er Orestes og Prometheus, saaledes er han ogsaa selv Orpheus.*) Som den thrakiske Sanger steg ned i Dødens Nat for at føre Eurydike tilbage til Livet, saaledes søger ogsaa den rene, græske Aand at belive sit aandelige Ideal af Skjønhed og Harmonie. Men i det Øjeblik, hvor Tvivlen griber ham, om dette Ideal vel er mere end en tom Skygge, end et kraftløst Billede, der foresvæver

*) Cfr. Lyng, Hedenskabets Levnetsløb. Chrania 1866.

hans Phantasi, og som han selv giver en kun tilsyneladende Virkelighed, i det Øjeblik, da hans skjønne, mythiske Verden smelter ned for hans tvivlende Aands rolige Syn, flygter Idealet som Eurydike og han hjemfalder som Orpheus til Naturmagterne, de stormende sandselige Lidenskaber, og sønderrives af de rasende Mænader.

Mennesket, hvem den rene, lidenskabsløse Skjønhedsluft var for streng og skarp, sukker efter en Forsoning mellem dette rent aandelige Liv og det skjønne Naturlivs fulde, friske Glæde, og denne Trang tilfredsstilles først i Trilogiens tredje Drama: Dionysuskulten.

Saa er da Apollokulten en streng Kultus. Apollon i Delphi, siger Stark, er en Prophet, som forkynder den højeste Vilje, men han er tillige „en straffende, bodfordrende, rensende Gud“. Den Delphiske Orakelinstitution var, mener Stark, om Noget Begyndelsen til en græsk Kirke. „Hvor langt borte“, siger han, „ligger ikke allerede det fra det homeriske Gudeliv, at vi paa det Delphiske Tempels Poster og Architraver læse Sprog som: „Du er!“ „Kjend dig selv!“ „Hold Maade!“ „Gud Æren!“ Med Rette erindrer han om, at her virkelig lufter noget af de gammeltestamentlige Profeters Aand.

Ja, hele Apollinismen er en Lovkultus. Den straffer og renser som de gammeljødiske Leviter, skjøndt paa anden Maade, den ved den Enkeltes eller det Heles, Familiens eller Statens Skyld frembragte Urenhed. Alt er her Renselse og Bod, og virkelig, sædelig Bod. Og Guden selv har jo ligesom Moses syndet, er bleven solgt i Trældom og har alvorligt maattet udsone sin Brøde. Derfor træder ogsaa i Apollinismen Tanken paa det Hinsidige frem med sin Dom over de Døde, sin Straf over Synderne, og med stille Sky taler man om saadanne Døde, som velsigne, og saadanne, som bringe Forbandelse, ganske som

man i den christne Kirke taler om Salige og Fordømte. Vi opfatte saaledes Apollinismen som den rene, men strenge Skjønheds, den mod alt Urent nidkjært brændende Skjønheds Lovperiode. Marsyas Død saavelsom Niobes Straf betegne Skjønhedslovens og den sædelige Renhedslovs ubønhørlige, grusomme Strenghed.

Apollinismens kunstneriske Typer.

Hvad Phidias var for Zeusidealet, synes Skopas (navnlig hvis vi tør anse ham som Niobegruppens Skaber) at have været for Apollinismen. Om de hidhørende Typer ville vi først i Korthed bemærke, at de samtlige ere unge og skjægløse, ligesom jo overhovedtaget de ungdommelige Gudeidealer tilhøre den anden, den Skopaiske Blomstringsperiode i den græske Plastik. At Skopas har fremstillet det typiske Billede af den ungdommelige Apollon Kitharoedos er bekjendt, om vi end ikke besidde dets Efterdannelse i den Vatikanske eller den Stockholmske Musagetes. Paa Apolloidealets Udvikling i forskjellige Retninger lige fra Apollino til den neapolitanske Apollo, Apollo Belvedere, A. Stroganoff, det Steinhaüserske Hoved o. s. v., tør vi her ikke indgaae, hvor interessant det end kunde være, da denne Udvikling neppe berører vor Opgave; vi henvise til Kunstmythologien og bemærke her kun i Forbigaaende, at det almindelig bekjendte skjønne, ungdommelige Apollohoved (Fig. 14) synes at legemliggjøre Intelligentsens og Poesiens højeste Skjønhed, men ogsaa viser os den guddommelige Nidkjærhed i levende Træk.

Orpheus, der for vor Opgave næsten er vigtigere end Apollon selv, forekommer i flere Fremstillinger i den antike Kunst i temmelig rent hellenisk Kostyme, først i en senere Tid faar han den phrygiske Dragt (K. O. Müller Kunstarchäologie. 1848. s. 696). O. Müller opregner en stor Række Orpheusbilleder. I Vases de Canossa 3 bærer han græk Dragt med phrygisk-trakisk Tiara, paa lignende Maade er han fremstillet i den skjønne Gruppe med Eurydike

og Hermes i Museo Nazionale i Neapel, i Villa Albani, Villa Borghese og Louvre (tidligere urigtigt forklaret som Antiope med Amphion og Zethus). Vigtigst for os ere Fremstillingerne af Orpheus, spillende for Dyrene; i denne Situation er han fremstillet i Mosaikerne fra Grandson og Rottweil, samt i et fra Caglari stammende Billede i Musæet i Turin. Ligesaa paa en Mynt fra Alexandria, Marc Aurels Tid (Fig. 12), og nylig i en i Pompei funden Mosaik. Ogsaa sønderreven af Mænader forekommer Orpheus fremstillet — men disse Fremstillinger vedkomme os ikke her.

c. Dionysos og Dionysosbillederne. Mysterierne.

Den attiske Ionismes chtoniske Guder.

Det doriske Spartas Almenbetydning var under og efter Perserkrigene gaaet over paa det ioniske Athen. Athen, der paa mange Maader var berørt af det doriske Væsen, bliver nu „Hellas i Hellas“, og den attiske Ionisme overfløjer langt saavel Dorismen som den lilleasiatiske Ionisme. Perserkrigene havde ogsaa en aandelig og specifikt religiøs Løftning tilfølge. Den særligt lovmæssige, sædelige Side af det Guddommelige bliver dybest og strængest udpræget i Apollinismen, men hin anden Side, der for Grækerne havde en saa mægtig Betydning, og som vi med Stark kunne betegne som den kosmiske religiøse Følelse, hin Trang efter fuld, frisk Nyden af det skjønne Naturliv, i hvilken Forsoningen af det Aandelige med den længe tilbagetrængte Naturgrund kommer istand — denne Følelse optræder i det ionisk-attiske Væsen som en udpræget, stundom endog fiendtlig Reaction mod det Apolliniske. De chtoniske Guders ældre, til Bondelivet, ud paa Landet tilbagetrængte, af Aandsaristokratiet med en vis Foragt betragtede Magter træde frem med ny Betydning; navnlig viser Apollons Modbillede, Dionysos, den gamle landlige Gud for den

drivende Saft i Vinranken, sig som Befrieren fra den apolliniske Lovtvang, som Løsende, Forløsende, Besjælende (Ἐλευθερεύς, Λυαῖος, Ψιλαξ, Σωτήρ) og den gamle Jordgudinde, Demeter, med sin Datter, Persephone-Kore bliver nu, som hun allerede var den megetlidende, megetbærende Moder Jorden (Ge-meter) saa ogsaa den aandelige Smertebærerske over sin tabte Datter, en ophøjet Skikkelse, saaledes som hun, forvandlende sin Sorg til Glæde, efter lang, søgende Omflakken vender tilbage til Himmelen.

Disse Figurer behøve en noget nærmere Forklaring, for at vi ej skulle tro, i den ioniske Dionysoskultus at se et Tilbageskridt mod det Naturbundne, istedetfor et Fremskridt mod det Naturbeherskende. **Vinguden Dionysos.**

Dionysos, Iakchos, Bakchos, er som Gud for Naturlivets Glæde fremgaaet af den gamle Rankens Gud, fordi Vinen vistnok i og for sig selv er et simpelt Naturproduct, men blandt alle Naturprodukter næsten er enestaaende som det, der frembringer som Virkning et forhøjet Følelsesliv, Begejstringens Vækken. „Vinen glæder Menneskets Hjerte“, siger den vise Syrach. I Mythologien er han en Søn af Zeus og Kadmos Datter Semele. Men Semele er Moder Jorden, og i de Orphiske Hymner gjøres han ogsaa virkelig til en Søn af denne, af Demeter, der ikke blot frembringer ham, men ogsaa Persephone-Kore; Jorden frembringer ikke blot Vinen, men ogsaa Kornet, af hvilket det nærende Brød beredes. Thi Persephones Forsvinden i Underverdenen er intet Andet end det saaede Korns Forsvinden under Jorden, for at frembringe den nye Sæd. Demeter, Korngudinden, og Dionysos, Vinguden, nære og løfte Livet, ogsaa dets sjælelige Side, som det gamle Ordsprog lyder: „Sine Cerere et Baccho friget Venus“ (Ter.).

Efter den gamle Mythe, ifølge hvilken Dionysos er Semeles Søn, bliver han reddet til Livet ud af den

Ild, som fortærer hans Moder; Druen modner i den Solbrand, som svider Jorden af. Men ligesom Druen efter det sædvanlige Ord er „fyrig", ifølge Digterne selv er Ild, saaledes er Dionysos, Vinbegeistringen, selv denne Sjæleglød, der fortærer det Jordiske, mens den nærer den himmelske Ild; var Apollon Aandens Lys, saa er Dionysos selve det ildfulde Følelsesliv, der berører det Dybeste i Mennesket (Lyng l. c.).

I sin Barndom — vi følge her Mythen videre — fordrives den Gudebaarne af Lykurgos, Edonernes fiendtligsindede Konge, og Barnet maa flygte fra sit Land ud i Havet. Derefter bliver han opfostret af Seilenos, ikke den fordrukne Vintønde, Falstaff, men den i Skovensomheden levende, gamle, alvorlig glade Livsbetragter; som saadan se vi ham ogsaa i Vatikanet, i Louvre og i Münchens Glyptothek, med Barnet i sine Arme, vemodigt betragtende den spæde Skikkelse, som ahnede han med prophetisk Blik i ham Grunderen af en ny, lykkeligere Tid, Befrieren, Redderen og Forløseren, som skal forsone Aand og Natur.

Snart se vi Dionysos drage ud paa sit fredelige Erobringstog til Verdens Hellenisering, d. v. s. Civilisering, ledsaget af sin halvt guddommelige, halvt dyriske Thiasos, hvis Medlemmer alle betegne det sværmende, stemningsrige Naturliv. Til Orienten gaar „den indiske Bakchos'" Tog, for at tilbagegive Menneskehedens Vugge den Civilisations Frugter, hvis Spire Grækenland derfra havde modtaget; saaledes bliver han Forsoneren af den orientalske Verdensanskuelse med den græske Livsfylde: Alexander den Stores guddommelige Afbillede. Befrielsen fra den Apolliniske Lovtvang bragte han i Form af den begeistrede Livsfylde dem imøde, som vilde hylde ham. Men han var straffende mod dem, der modsatte sig ham, og der gaves, som

vi allerede have antydet, mange Myther, der vidne om de mægtige Rivninger, der har fundet Sted mellem de to Troesretninger, og det Myther, digtede saavel fra den apolliniske som den dionysiske Side. Fra apollinisk Side ville vi erindre om Marsyasmythen, fra dionysisk om de tyrrhenske Sørøvere, om Lykurgos Død og om den af Mænaderne sønderrevne Orpheus. „Eftervise kan man“, siger Stark, „at et Slags præstelig-poetisk og philosophisk Skole har været virksom for disse Idekredses theoretiske Uddannelse“; dette var Orphikerne, af hvilke han nævner Onomakritos (Ol. 73. 4) Orpheus af Kroton, Kerkops og Zopyros af Herakleia. „Vigtigt var det“, tillægger han, „at netop ikke hos Orphikerne, som hos den strengeste Philosophskole i denne Tid, Eleaterne, noget Brud indtraadte med Folkets poetisk-religiøse Ejendom, og saaledes føje ogsaa Zeus, Apollon og Athena i deres fulde Betydning under dybsindige Digteres Virksomhed sig ind i den væsentlig paa Dionysos og Demeter baserede Idekreds“.

Men samtidigt er her Vejen banet for den græske Aands Opløsning i det Hellenistiske, idet netop i den Dionysiske Kreds — hvad der for os er dybt betydningsfuldt — fremmede, især orientalske Gudeskikkelser blande sig mellem de græske; fra Thrakien, Phrygien, Ægypten og Libyen strømme de til, disse Bendis, Kybele, Attis, Adonis og Ammon og hvad de alle hede, aldeles saaledes som efter Alexandertoget orientalske Livselementer trængte sig opløsende ind i det græske Liv.

De Fremtoninger i det græske Kulturliv, der hvile paa den Dionysiske Troesretning, ere alle betydningsfulde og storartede; vi nævne kun: den græske Tragoedie, den Praxiteliske Plastik samt de Eleusinske og Orphiske Mysterier.

Tragoediens dionysiske Oprindelse.

Den græske Tragoedie er som bekjendt fremgaaet af Dionysoskulten; her er ikke Stedet til at fremstille denne Udvikling; vi erindre kun derom, at den Dionysiske Bukkeoffring har givet Tragoedien dens Navn, og at Dionysos var den ældste Tragoedies oprindelige Helt. Her træde Guder og Helte i fuld, skjøn, legemlig Menneskelighed frem ligeoverfor Folket, „alle hieratiske Baand ere faldne; men Tragoediens sædelige Højhed forener i sig apollinisk Renhed og Athenes Intelligents med Følelseslivets Sjælfuldhed og Løftning i Dionysos" (Stark). I Tragoedien indtræder maaske den græske Kunst i sit skjønneste Lys. Theatret er en Livets religiøse Indvielse, her forklares Menneskelivets — skjønt vistnok ikke Dødens — dybeste Gaader i dionysisk Aand for hele Folket: under den frie, græske Himmel ser Folket mellem Periakterne den guddommelige Sophrosyne aabenbare sig, hører det sine Nationalhelte selv personligt forklare det sine Skjæbner, i Tragoediens sjælfulde, ægte dionysiske „Pathos" anskuer Grækeren Naturens og Aandens Forsoning, saaledes som netop han behøver den — ethvert Folk søger den paa sin Vis — han finder den i Sindets ved Tragoedien frembragte Renselse (Katharsis) og derfor kalder han Dionysos som Zeus, Sønnen som Faderen: Σωτήρ, Forløser.

Den praxiteliske Kunsts dionysiske Karakter.

I den bildende Kunst indtræder Dionysos egentlig med Praxiteles; men ogsaa de følgende Tider ligetil den døende Antik, der paa mange Maader fremstiller ham paa Sarkophager, hylde Dionysos og hans Thiasos som Kunstens Yndlingsfigurer. Vi behøve her kun at erindre om de talrige Praxiteliske Thiasosfremstillinger, og i hvilken Grad disse flerfoldigede sig, for at forstaa, at Dionysos bliver for Alexandertiden, hvad Zeus var for Tiden efter Perserkrigene, Apollon for Tiden efter den Peloponnesiske Krig: Aabenbarelsen af

Tidens græske Aand, Tidens Selvforklaring af sit eget Væsen.

I tvende Former træder Dionysos os imøde i den plastiske Kunst, som blomstrende, om den modne Drue erindrende skjægløs Yngling — en Typus, som vel er at tilskrive Praxiteles — og som skjægget Mand. Den sidste Typus, den s. k. indiske Bacchos ville vi betragte noget nærmere i to Figurer, idet vi stille os overfor den s. k. Sardanapallos i Vatikanet og den urigtigt s. k. Platonbuste i Museo Nazionale i Neapel. Begges Typus er tydelig nok, som det sømmer sig, dannet efter Zeustypen; Sønnen bør ligne Faderen; men denne Lighed har udviklet sig paa højst forskjellig Maade. Vatikanets indiske Bacchos (er „Sardanapollos“ paa Sømmen Kunstnerens Navn?) viser os en livsglad, mægtig Gudeskikkelse, med lyst, straalende Aasyn; Hovedet er blødere, fyldigere og muntrere end Zeushovedet. Det neapolitanske Kunstverk (Fig. 37) derimod viser os et dybt bøjet, dybt tænkende, alvorligtmelancholskt Hoved — af det „Heitere“, som Overbeck (han taler om „heiteren Ernst“) vil se deri, har jeg ikke kunnet finde mindste Spor. — Med umiskjendelig Zeuslighed forener den et Alvor, som mest vilde erindre om Sarapis mørke Typus, hvis ikke tillige en ubeskrivelig Elskelighed lejrede sig over den sænkede Pande. Sandsynligvis fremstiller han Orphikernes lidende Dionysos Zagreus, om hvilken mere nedenfor; thi til dette Billedverk komme vi oftere tilbage. Nu antegne vi kun Sejrsbaandet, som sammenholder det lokkede, delte Haar, den vældige, næsten til det Herkuliske grændsende Nakke og det Archaiske i Behandlingen af det i det nederste Parti delte Skjæg.

Blandt Thiasosfigurerne have vi kun at bemærke den ene: Faunen med Lammet paa Skuldrene, dannet efter den archaiske Hermes Kriophoroside, saaledes som denne Guddom tilbades i Tanagra og som vi

endnu kunne se ham i den Pembrokeske Samling i Wiltonhouse (Fig. 30). Faunen med Lammet forekommer i et særdeles smukt Exemplar i Musæet i Madrid (Fig. 26).

De Eleusinske Mysterier. Mysterierne endelig, den tredje storartede Fremtoning af Dionysostroen, have vi endnu at betragte. Naar vi kalde dem en „Fremtoning af Dionysostroen“, glemme vi ingenlunde, at de Elensinske Mysterier række højere op end den Dionysiske Kultus' Udvikling, ja, at Mysterierne hænge sammen med Apollinismens Bodstanke, og som Gerhard har paastaaet, allerede herskende i den 30te Olympiade, senere udviklede sig i Athen. Saa langt som de berøre vor Opgave, tilhøre de aabenbart den Dionysiske Aandsretning. Idet jeg giver Slip paa enhver nærmere Skildring af de forskjellige Mysterier og af Dionysierne, gaar jeg uden videre over til det Spørgsmaal: Hvad var de Eleusinske og Orphiske Mysteriers Betydning? Hvad, tør man antage, udgjorde Mysteriernes inderste Indhold og Væsen? Og hvorfor var dette Indhold netop „Mysterium“? d. v. s. hvorfor holdtes disse dybe Ahnelser hemmelige for den store Hob, og bleve kun de Indviede meddelte?

Vi have allerede tidligere nævnt, at de afdøde Fædres Aander syntes deres Efterkommere at være Guder, og disse Ahneguder kunde stemmes gunstigt mod de Levende ved visse kun for deres Efterkommere, Familien eller Phylen — gens — bekjendte, for alle Andre hemmelige Midler. Hemmelig holdtes disse Midler, paa det at ikke Fremmede ved at anvende de modsatte Midler skulde neutralisere deres Virkning eller endog stemme Ahneguderne ugunstigt. Disse Familiernes hemmelige Midler vare de oprindelige Mysterier. Men blandt Efterkommere regnede man snart ikke blot Familien, men ogsaa saadanne, som ved Adoption eller Initiation, d. v. s. Indvielse vare

optagne i Familien og delagtiggjorte i dens Mysterier. Saaledes gik de over fra at være virkelige Familiemysterier til at omfatte hele store Forsamlinger. Nu skulde man tro, kunde Hemmeligholdelsen bortfaldet; men i disse Forsamlingers senere, mere almene Udvikling, kom dog en ny, dybere liggende Grund til for at gjøre Hemmeligholdelsen nødvendig. Det græske Liv hvilede — som vi have seet — i Apollinismen paa den mellem alle Livets Kræfter herskende Harmoni, fremfor Alt paa Harmonien mellem det Hele, Samfundet, og dets enkelte Lemmer — men ved Siden deraf ogsaa paa den Enkeltes Overensstemmelse med sig selv, Harmoni mellem Legeme og Sjæl, Enhed og Fred i hele Menneskets Udvikling. Men Apollinismen havde selv kastet Tanken om Skyld og Bod og hinsidige Straffe ind i Grækernes blomstrende Liv, og vandt Frygten for det Hinsidige først Overhaand, hvorledes gik det da med den Enkeltes højt priste Fred, Enhed og Harmoni? Derfor var det dens Pligt, der omgikkes med saadanne Tanker, ikke at forstyrre det livsglade Samfund med disse, ikke at sætte det Heles Harmoni i Fare. Kun med Ligesindede turde deslige hemmelige Sorger forhandles. Saadanne „Ligesindede“ vare Mysterne: Mysterierne udspringe fra Apollinismen.

Dødsfrygten var faktisk trængt ind blandt de Dyberetænkende i Folket, Troen paa en personlig Fortleven hinsides Døden existerede, og de Udsigter, som aabnede sig paa hin Side Graven, gave Plads for mangeslags Tanker. At nu derhos Dionysostroens helt hellenistiske Karakter gav Rum for mange orientalske Ahnelser angaaende Guds Natur etc. — var, som vi ovenfor have antydet, helt naturligt; kun tør man ikke med Creuzer antage, at Mysterierne vare Levninger af en „Urreligion“ i anden Mening, end den, vi ovenfor have fremstillet. At de ere komne en mægtig Trang hos Nationens herskende Del imøde, derom

vidner deres overordentlige Udbredelse og deres endog vidt udover det antike Liv gribende indre Betydning. Folkereligionen var en Religion for de Lykkelige; men naar nu Uroen for det Hinsidige meldte sig, da havde denne Religion ingen Trøst og Philosophien var Philosophi og intet Andet. Trøst for den Skyldbevidste, indre Forsoning for Synderen, Fred i Døden, Alt hvad den græske Religion ikke gav — det netop tilbøde Mysterierne.

Derfor sluttede endog Grækenlands største Aander sig til Mysterierne og Dionysoskulten, der skulde give det, som Apollinismen kun fordrede, og Alle fremhæve de, at kun den Indviede kan gaa Døden rolig imøde, hans Skjæbne i Hades skal ikke være lig de Uindviedes. Saaledes priser Pindaros i Threnoi den lykkelig, „som har skuet hint (de Eleusinske Mysterier) og saaledes stiger ned under Jorden; han ved Livets Ende, han ved den af Gud givne Opgang“ (Fragm. 114, Bergk.). For ham „vanke de Ufrommes Sjæle under Himlen i blodige Smerter, bundne under det Ondes uundvigelige Aag; men de Frommes Sjæle bo i Himlen og synge i Hymner til Ringdans de salige Vældiges Lov!“ (Fragm. 109). Er det ikke som om man hørte en from Sanger i den christne Middelalder? Og Tragoederne, hvor højt holdt ikke de Mysterierne! Aischylos, der selv var født i Eleusis, er fyldt af de Eleusinske Hemmeligheders Dybsind. Demeter er det, som har næret hans Indre (Aristoph. Frøerne 886), han gyser af Lyst efter den mystiske Indvielse (Fragm. 377 Nauck), ja han staar endog i Fare for at anklages, som den, der har udtalt Demeters Hemmeligheder. Ogsaa Sophokles priser dem lykkelige, „trefold lykkelige, som har seet disse indviede Ting og gaa til Hades; alene for dem er der Liv, over alle Andre samler sig alt Ondt“ (Fragm. 753). „Hvorledes Sophokles opfatter Dionysos, med hvilken Jubelfylde han

hilser ham, for at fatte det, behøver man blot at erindre om det berømte Bakchoschor i Antigone“, siger Stark, idet han omtaler de ovenanførte Citater, „Euripides „Bakcherne“ endelig, for ikke at tale om Fylden af orphisk Theologie hos ham, er ubestridelig denne Digters religiøst dybeste Tragoedie. Endnu tør jeg vel tilføje“, slutter han, overraskende nok, — „om det er tilfældigt, at Sokrates og Platons Ansigter ere os opbevarede i Seilenos og den skjæggede eller indiske Bacchos' typiske Opfatning?“

Hvad var da nu det i Mysterierne, i hvilket Grækerne fandt denne Trøst i Døden? Var det, som Nogle have ment, i Naturens sig selv altid fornyende Kraft saaledes som Demeter- og Dionysosmythen synes at forkynde den? Var det deri, at ligesom Kornet lægges i Jorden og opstaar som Sæd, ligesom Druen kastes i Vinpersen og opstaar som Vin, saaledes ogsaa vort dødelige Legeme skal lægges i Jorden, men igjen opstaa forherligt af Jorden? Eller var det i Ahnelsen om den „ubekjendte Gud, i hvilken vi alle leve, aande og røre os?“ Visselig det Ene med det Andet. Dog er dermed ikke Forklaringen given af alle de Enkeltheder, som udsiges om Mysterierne. Nærmest komme vi vel Sandheden, naar vi med Lyng (Hedenskabets Levnetsløb) i Mysterierne se Enheden af begge disse Anskuelser, idet vi sige: Mysterierne skjænkede Grækerne en Gud, til hvilken de kunde træde i et personligt Forhold, idet han ikke blot som Olympierne var Aandslivets og Skjønhedens Gud, men tillige Materiens og Naturens Gud, en — som vi vilde sige — menneskevorden, i Kjødet aabenbaret Gud, Guds Søn Dionysos, saaledes som Mytherne anskuede ham. Men denne Anskuen maatte forblive en Hemmelighed, for ej at forstyrre det almene Liv gjennem de deraf følgende farlige Lærer og Sindelag, som vi nu skulle fremstille,

— derfor skulde „Forbandelse træffe dem, som udforskede eller aabenbarede disse Ting.“

Den nyere, dybere tænkende Tid havde altsaa følt, at Olympierne ikke ejede Trøst i Døden. Det oprindelig saa alvorlige, saa dybt religiøse Forhold til Guderne var blevet et theoretisk, Grækerne følte sig vistnok endnu hævede af sine Guder, men blot i Phantasien; netop der, hvor Gudsspørgsmaalet bliver et praktisk Spørgsmaal, netop der ophører for de sentfødte, reflekterende Grækere Gudernes Magt, og de føle herefter Guderne (for at benytte et moderne Ord) kun æsthetisk. Det gamle, alvorlig-religiøse Baand er løsnet, og netop hvor det gjælder, savner den senere Tids Græker det personlige Gudsforhold. Dette søger han og dette finder han i Mysterierne; vistnok ikke i den dramatisk formede Fortælling om Demeters Lidelser og Forherligelse, vistnok ikke i Jubelen over det fra Athen til Eleusis under Sang hentede Dionysosbillede, hvis Henten skulde feire Dionysos Tilbagevenden fra Dødsriget, hvori han var nedstegen for at befrie sin Moder, vistnok heller ikke i „Epopsien“, i det, som foregik i Mysterietemplets underjordiske Rum, hvor de „se Irgange, besværlige og farefulde Vandringer i Mørket — — alle Slags Græsseligheder, Zittren og Bæven, Angstsved og Skræk“, hvor de hørte „sælsomme Toner, Paukernes dumpe Larm“, saa „Hades Spøgelser og Erinnyernes Fakler“. Ligesaalidt fandt han det i Sceneforandringen, naar nu „et klart Lys pludselig brød frem af Mørket og man saa de straalende Enge, hvor man hørte Stemmer og saa Dandse, hvor de hellige Ords og Syners Herlighed aabenbarede sig, og hvor man saa de Fromme smykkede med Myrthekrandsen,“ det evige Livs Symbol, „vandre omkring paa de Saliges Enge i Herligheden af det nye Lys“. Thi dette nye Lys var vistnok knyttet til Læren om Dionysos Selvopoffrelse i Døden

og hans Opstandelse, men det var ikke denne Lære selv, det var overhoved ingen Lære: hvad Grækerne søgte og fandt i Mysterierne var det af denne Lære fremsprungne nye Hjertets Sindelag. Derfor siger Aristoteles: „de Indviede skulle ikke egentlig lære Noget, men erfare Noget paa sig selv og naar de ere egnede dertil, føres hen i en vis Retning."

Hvad var nu dette Nye, som vi skulde ville kalde en ny Hjertets Retning? For at erfare dette, maa vi endnu engang med den nys citerede Forfatter erindre os, at Demeter og Dionysos ere det nye Livs Gudemagter. Demeter er Gudinden for den praktiske Agerdyrkning, paa hvis reelle Grund det aandigt ordnede Liv er opvoxet, et Liv af praktisk-nyttig Art, Statslivet, det politiske Liv udgaar fra Demeter. Derfor er Demeter ikke som Themis Naturretten, men den lovgivende Guddom, som i sine Love virkeliggjør Menneskehedens højeste Idealer. Amphiktyonerforbundet staar derfor under Demeters Beskyttelse, og hun saavelsom Dionysos kaldes derfor Lovgivere: „ϑεσμοφέροι". Det løftede poetiske Liv, det sjælfulde Stemningsliv, i hvilket Kjærligheden til alle Mennesker bryder frem, udfolder sig hos Grækerne i den glade Vinhøstfest, i den Druesafts Bearbejdelse og Nydelse, hvis Beskytter Dionysos er, der som gjenfødt, som det nye Livs Gud i Mysterierne bliver formælet med Persephone-Kora, Vinen med Brødet. Som det nye Livs nyfødte Gud heder han Iacchos, d. e. den jublende og som saadan afbildes han som Barn paa Demeters Arme eller — som i det Eleusinske Relief — som staaende mellem de to Gudinder, Demeter og Kora. Det Ejendommelige, der er fælles for de to Eleusinske Gudemagter, Dionysos og Demeter, i Modsætning til Olympierne er, at de Begge repræsentere Markarbejdet, Agerdyrkningen og Vinavlen, den af de øvrige Grækere dybt foragtede „Banausis", der kun tilhørte Slaverne —

som Bærer af et højere og i Sandhed inderligere Samfundsliv end det græske: Arbejdets Liv. Men Lærer af en saa samfundsopløsende, omstyrtende Karakter vare statsfarlige, de førte jo til Slaveriets Ophævelse, til alle Menneskers Ligeberettigelse, og saa betænkelige Lærer maatte forblive hemmelige Lærer, Mysterier.

Dette Arbejdets Rige, der, da da det medførte et kjærlighedsfuldt, altomfattende, menneskeligt Sindelag, tillige er den højere Sædeligheds nye Rige, udgjør nu tillige Forsoningen med Døden og overhovedtaget Menneskets Udsoning med sin evige Skjæbne; derfor fejre Mysterierne Iacchos og Koras, Livets og Dødens Bryllupsfest, og derfor kan dette ogsaa udtrykkelig blive udtalt i den antike Poesie, som naar Euripides synger hint mærkelige Vers: „Demeter! Du Herlige! Orgiernes Herskerinde! Hjelp os og forløs dine Indviedes Chor! Vi danse paa blomstrende Enge, paa vor Vis den skjønneste Chordans, som Skjæbnens salige Gudinder træde med os; thi kun for os er der Solglans og Glæde, for os, der ere indviede; for os, der med fromt Sindelag omgaaes Medborgere og Fremmede."

Altsaa: de fiendtlig mørke Moirer, „Skjæbnens Gudinder" ere forsonede i Mysterierne og kjærligt sindede mod Menneskene, i hvis Chordans de deltage. De fremhævede Slutningsord: „vi, som med fromt Sindelag omgaaes Medborgere og Fremmede" ere yderst mærkværdige, idet de angive det nye Riges Verdensbetydning: her er ingen Forskjel paa Borger og Fremmed, her er „ingen Jøde og ingen Græker, ingen Slaver og ingen Fri" — Alle ere de Dødens Lov undergivne, men de ere ogsaa Alle forsonede i Demeter og Dionysos, som derfor heder „*Αγαϑοδαιμων*", og skulle i Evighed leve sammen som Brødre. Her se vi altsaa i Mysterierne Humanitetens Rige ahnet og mere end

ahnet, det Kjærlighedens Rige forbilledligt grundet, som Christus dannede.

Nu fatte vi ogsaa, hvad der menes med den Sindelagets Forandring, som Mysterierne vilde frembringe: den udsiger kun, at Kjærligheden i dette Liv er Grundlaget for det evige Liv. Og denne Kjærligheds-religion raktes Grækerne under Kornets og Vinens Guders Auspicier, Brødets og Vinens, der engang indenfor Christendommen skulde erholde en sakramental, skjønt allerede i Græcicismen ahnelsesfuldt udtalt Betydning.

Endnu mærkværdigere ere i sin Forudbetydning de orphiske Mysterier, de yngste, aldrig anerkjendte, der dog tiltrods herfor fandt en overordentlig Udbredelse. Sit Navn fik de fra det allerede nævnte religiøse Forbund, der havde opkaldt sig efter den thrakiske Seer, og hvis Lære Onomakritos havde ududviklet paa Pisistratidernes Tid. Da hos Orphikerne netop Læren om det hinsidige Liv spillede den største Rolle, er vistnok Orpheus, som den i Hades nedstegne, deres „Skytspatron“, som en Katholik vilde kalde det, thi havde han end formedelst sin menneskelige Tvivl ikke besejret Døden, saa havde han dog løftet Gravens Forhæng, seet det Hinsidige og var det jordiske Modbillede af den i Dødsriget nedstegne Gudssøn Dionysos. Dionysos var derfor ogsaa Centrum i deres Gudstjeneste, netop som den lidende og døende, saaledes som de anskuede ham i Dionysos Zagreus. De Orphiske Mysterier.

En gjennem alle Religioner gaaende Tilbøjelighed til at tildele den specielle Kultgud den højest mulige Magt og Betydning, at ligefrem stille ham ved Siden af den evige Fader selv, synes at have fremkaldt hin orphiske Digtning om Dionysos Zagreus. Den Evige, Zeus, har ifølge denne Digtning forud bestemt Verdensherredømmet for Dionysos, og lagt Lynet, som Magtens Symbol, i hans Haand. Da rører sig Gudernes Mis-

undelse, Hera opirrer de bundne Titaner, de fængslede Lidenskaber mod den aandige Friheds unge Gud. Disse raa Naturmagter rive sig atter løs, frem styrte de af den gamle Nats Skjød, den vældige Gudestrid flammer op paany, og Titanerne sønderrive Dionysos, og med ham det Forsoningens Baand, der lykkeligt omslyngede Aand og Natur, — det er synligt den gamle Osirismythe, der her atter er oppe — og i uendelige Smerter dør Gudssønnen som et Offer for deres raa Vold; men Athene tager hans endnu zittrende Hjerte, som Titanerne have revet ud af hans Bryst, og bringer det til den Evige: og hans evige Fader opvækker ham igjen til guddommelig Udødelighed, og forlener ham det ham bestemte Verdensherredømme.

I de orphiske Mysterier er nu Vinen ligefrem den offrede Dionysos Blod, og Vinen som hans Blod spiller i disse Mysterier en stor Rolle som rensende og forsonende Middel. Hos Orphikerne hvilede Mysterierne ikke mere som i Eleusis paa Epopsie, men ligesom Christendommen direkte paa Lære og Liv. Et strengt sædeligt Liv, forenet med Mysterieindvielse og Sonoffer, bereder et saligt Liv hinsides. Mennesket var nemlig, ifølge Orphikernes Lære, oprindelig rent, men havde ved Synden tabt denne Renhed; til Straf befinder Sjælen sig i det menneskelige Legeme; Døden er dog i og for sig ingen Befrielse fra denne Straf; først naar en indre Renselse har gaaet forud, indtræder atter den rene Urtilstand, Saligheden. Indtil dette sker, maa Sjælen vandre fra et Menneskelegeme til et andet, ja kan endog synke ned i dyriske Legemer. Som Salighedens Forbillede ansaa Orphikerne den begejstrende Nydelse af den døende Dionysos Zagreus' Blod, i Vinens Form, der fremkaldte den guddommelige Inspiration og med den Gudens personlige Nærværelse, hvem de saa anraabte om Befrielse fra Synden.

Vi se let, at orientalske Religionsformer her spille en Hovedrolle.

Betænker man nu, at i Romertiden disse Mysterier ikke længere vare Hemmeligheder, men mere optraadte som Philosophemer, gjennem hvilke det synkende Hedenskab søgte at opretholde sine Kulters blegnende Glans, saa kunne vi forstaa, at den Længsel efter en guddommelig Forsoning, der efter Apostelen Pauli Ord gjennemtrænger hele Skabningen, ogsaa hos Hedningerne, og ganske specielt i det græske Liv har givet sig et vældigt Udtryk i Dionysoskulten. Vi se tydeligt, hvor sælsomt denne Kultus i dunkle Ahnelser har forebildet det, som alle Religioner tydeligere eller uklarere altid maa forebilde: den store Sandhed, der udgjør Christendommens Grundkjærne. Vi skulle se, at den ogsaa var skikket til faktisk at forebilde den christne Kunsts Skikkelser. **Paralleler med den christne Lære.**

Saaledes troede altsaa ogsaa blandt Grækerne de dybeste Gemytter paa en Gud, almægtig (omnipotens), Himmelens og Jordens Skaber, paa en Guds Søn, Frelseren (Σωτήϱ), født af Faderen som Gud, af Jomfruen. den kadmiske Jomfru som Menneske, der som Barn maatte flygte til et fremmed Land, der stiftede et nyt, Humanitetens og Kjærlighedens Rige, der under de raa Naturmagter har lidt og er død, og er nedfaren i de Dødes Rige for at frelse Jorden (Ge-meter), men igjen er opstanden fra de Døde og lever og regjerer ved Faderens Højre; paa en god Aand (Agathodaimon), de Indviedes Menighed, Syndernes Forladelse, Menneskenes Opstandelse og et evigt Liv.

At Christus selv elskede at sammenligne sig med Vinstokken, sin Fader med Vingaardens Herre, at han netop udvalgte Brødet og Vinen til de sacramentale Tegn paa sit Kjød og Blod, paa sin personlige Nærværelse i Menigheden, var visselig ikke foraarsaget af Mysterierne, men var givet i Brødets og Vinens Legeme

og Sjæl nærende og styrkende Egenskaber; men om Christi Ord end derved ikke erholde en højere Betydning end de i sig selv have, saa forringer det idetmindste ikke deres Betydning, at de underfuldt samstemme med en urgammel paa hans Tid for Grækere og Romere velbekjendt hellig Symbolik. Man vil forstaa, og maaske finde det betydningsfuldt, naar jeg siger, at jeg aldrig har kunnet gaa forbi den gamle venlig-alvorlige Seilenos med Dionysosbarnet i Vatikanet og Louvre, saaledes som han med Oldingens vemodsfulde Blik betragter Barnet, i ham ahnende Fyldbyrderen af en ny, lykkeligere Verdensorden, uden at tænke paa Simeon i Templet med Christusbarnet paa sin Arm; om jeg nu siden skal vise mine Læsere en Dionysos eller en Zeus med paafaldende Christuslighed, saa tør vi ikke stødes derved, ikke forglemme, at ganske naturlige, ja endog nødvendige Grunde førte denne Lighed med sig.

Thi Christusideen slumrede ogsaa i hine Skikkelser; som skjøndt i og for sig hedenske, dog som af Kirken vistnok aldrig billigede, men alligevel med indre Nødvendighed fremtrængende Forbilleder, anvendtes som Typer for Christusfremstillingen.

Ja, om det endog skulde vise sig, at den christne Kunsts Former og Fremstillinger næsten alle hvile paa antike Forbilleder, saa betyder dette kun, at den sandhedssøgende og skjønhedssøgende Menneskeheds Ahnelser og Billeder paa sælsomme Veje føre til den Erkjendelse, at ligeartede Ideer skabe sig ligeartede Former, om end den ene Ide kun er en saa bleg Ahnelse om den anden, som Dionysosideen er om Christendommen.

Anhang.

Den romerske Decadence og dens Kunstidealer.

Vor Undersøgelse angaaende den indre Sandsynlighed af Christusbilledets Udspring fra den antike Kunst er færdig; men før vi gaa over til de faktiske Beviser, maa vi endnu berøre en Tid, der indeholder for mange i enhver Henseende interessante Karakterbilleder, til — selv om den ikke indeholdt mere directe Bidrag til Spørgsmaalets Løsning — ganske at kunne forbigaaes: vi mene den antike Kunsts Opløsningsperiode, der samtidigt var den christne Kunsts Nydannelsesperiode; den Tid, da det sejrende Romervælde styrtede i Grus heroppe i Dagslyset, medens den kjæmpende Christenmenighed i de underjordiske Katakomber skabte den christne Kunsts ældste Mindesmærker. Vi skulle dog kun beragte Romertiden for at se, hvilke underlige Reflexer der fra den unge Christendom kastedes tilbage ind over den døende Antik. **Smerten i den græske Kunst.**

Smertens Udtryk var allerede tidlig indtraadt i den antike Kunst, den var Aarsbarn med Skyldbevidstheden, og dette Udtryks Udvikling i den antike Kunst skulde ikke blive uden væsentlig Betydning for en 2000 Aar senere indtrædende Omformning af Christustypen: Niobe- og Laokoonhovedet have, som vi skulle se, havt stor Indflydelse saavel paa Fremstillingen af Homo doloris som paa Billederne af Madonna som Mater dolorosa i Løbet af det exstatiske 1600 tal.

Men Melancholien som saadan indtræder først i Romertidens Kunst, i Antikens Opløsningstid, og Antinous er dens Bærer. Christus var allerede død for næsten et Aarhundrede siden, da Antinous døde sin hemmelighedsfulde Offerdød. For at sige det lige ud: vi se en Reflex af Christi Offerdød i Antinous Satisfactio vicaria. **Antinous, en Reflex af Christendommen ind i Antiken.**

Mysterierne havde berørt Menneskenaturens dybe Grundhemmeligheder, men de havde ikke udtømt dem; ogsaa Dionysos Offerdød havde i Længden vist sig utilstrækkelig til at tilfredsstille Menneskehedens stigende aandelige Trang, dens voxende Udvikling. Vare allerede i de græske Mysterier orientalske Bestanddele indblandede, saa tiltager nu stadig denne Aarhundredernes hemmelige Hvidsken, at fra Østen det nye Verdensrige skal grundes, disse højt udtalte Udsagn om, at der fra Judæa skal udgaa en Verdenshersker, til lydelige Raab efter den fra Østen kommende Frelse gjennem det hele, under kejserlige Tyranner efter Befrielse sukkende romerske Folk. Og for de tænkende Aander stod Formidlingen af de occidentale og orientalske Idekredse som Løsningen af den store, den trætte Verden fornyende Opgave.

Krampagtigt gribe nu Romerne ethvert orientalsk Phænomen, kun ikke den verdensfiendske Christendom, der endnu altid stod for dem som en ved sin indre Kraft ængstende Troesmagt. Men den alexandrinske Nyplatonisme, en Apollonius af Tyanas mystiske Personlighed, den fra Ægypten indførte Isiskultus, der i denne Gudinde saa „den Ene, der er Alt“, de hemmelighedsfulde, endnu ikke fuldt forklarede Mithrasmysterier, der sammenhængende med de persiske Solmyther tilsidst snart opstilledes som en Art Modreligion mod Christendommen, snart søgte at knytte sine pantheistiske Ideer til den christne Kirkes Former, og kunde opvise dens Daab, dens Nadvere og dens Opstandelseslære, den tyriske Baalskultus, repræsenteret gjennem Nerokarikaturen Elagabal, der paa Palatinerbjerget oprejste et Tempel for „Guden af Emesa“, Plotins Philosophie, der endog indlod sig paa persiske og indiske Philosophemer, — alle disse efter hverandre i Rom herskende Phænomener hentyde paa Orienten, hvor Lyset visselig var opgaaet, uden at

Romerne kunde eller vilde se det. Denne urolige Søgen var en naturlig Følge af det gamle Karaktertræk i den romerske Religion, altid at nære Frygt for at støde fremmede, ubekjendte, maaske mægtige Guder, en Frygt, der allerede forlængst havde fremkaldt et Slags internationalt Afguderi, hvis Formler: „Om Du nu er Gud eller Gudinde", og „Om Du nu vil anraabes under dette eller et andet Navn", danner et Modstykke til det bekjendte: „Gud! — om der er en Gud — red min Sjæl — hvis jeg har nogen Sjæl!"

En karakteristisk Typus for denne eklektiske Usikkerhed er Hadrian. Vi behøve her ikke at skildre ham — Verdenshistorien kjender ham. Kun hin Begivenhed med Antinous maa vi berøre, fordi den viser os, at den antike Livsopfatning ejede Forestillinger, der vare conforme ikke blot med Mysterietroen, men endog med den christelige Offeride, satisfactio vicaria.

Paa sin store Rundrejse kommer Hadrian til Ægypten, Sædet for den alexandrinske Philosophie. Da indtræffer det, at hans Yndling, den skjønne, bithyniske Yngling Antinous, pludselig dør. Forfatterne ere meget tilbageholdne angaaende dette kildne Punkt. Snart sige de blot, at han druknede i Nilen, snart sige de, at han blev dræbt, for at man af hans Indvolde kunde spaa Hadrians Fremtid. Højst sandsynligt er han falden som Offer for Hadrians drømmende Mystik. Kejseren var syg — saa fortælles der — og kunde efter sine Vises Udsagn kun reddes, naar en Anden vilde gaa i Døden i hans Sted. Da har den bithyniske Yngling frivilligt offret sig for sin Ven og Kejser, og Hadrian er bleven reddet. Senere hen har Kejseren vist sin opoffrende Yndlings Minde guddommelig Ære, oprejst ham Templer, opkaldt hele Stæder efter ham, men fremfor Alt fremkaldt en Mængde Statuer, der under Billedet af forskjellige Guder — fremfor Alle Dionysos, men ogsaa Apollon,

Osiris o. s. v., skjønt med bevaret Portraitlighed fremstille den guddommelige Yngling.

Den Forestilling, at et Menneskes frivillige Død kan redde en Andens Liv, var i og for sig intet Nyt. Allerede i Mythen om Admet og Alcestis finde vi denne Tro antydet, og i den verdensbekjendte Horatsiske Duet mellem Horats og Lydia siger Digteren om Chloë: „Glad gik jeg i Døden for hende, naar Skjæbnen blot vilde unde hende at leve efter mig“, og Lydia svarer om Calais: „To Gange vilde jeg dø for ham, naar Skjæbnen blot vilde unde ham at overleve mig“. Tydeligst fremtræder dog denne Tro i en Gravskrift, i hvilken den afdøde Hustro tilraaber sin Mand: „Maatte nu disse mine Ungdomsaar, som Døden har røvet mig, af en gjengjældende Gud naadigt skjænkes dig!“ Men faktisk som virkelig udført Kjendsgjerning, som en virkelig, frivillig bragt Offerdød fremtræder denne Anskuelse først med Antinous og Hadrian. Saalangt havde altsaa Hedenskabet bragt det, at det endog udtyder legemligt og faktisk udfører Christendommens dybe Grundsandhed, at „den Renes Selvopoffrelse, den Døden overvindende Kjærlighed bereder Mennesket Salighed og Forløsning“. Rimeligvis spejler sig i dette Factum allerede Christi dybt foragtede og misforstaaede Offerdød, et i disse Lande velbekjendt og vel ogsaa i mange Kredse anerkjendt Factum, tilbage i det antike Liv; — hvorfor skulde da ikke meget mere den forberedende græske Kunst kunne spejle sig i den christne Kunst?

Ligheden er forøvrigt ogsaa virkelig faldet den nærmestfølgende Tid i Øjnene. Celsus sammenligner aldeles directe Christi Tilbedelse med den Tilbedelse, der fra Hadrians og det trælbundne romerske Folks Side blev Antinous tildel, og Origenes, der modsiger ham heri, mener dog, at Antinous Daimon driver sit

Spil i hans Templer (Orig. contra Celsum III, 36 p. 132).

Netop paa dette Sted interesserer nu paa den anden Side Antinousskikkelsen os, fordi den, flygtigt set, synes at modsige den nylig udtalte Tanke, at „lignende Ideer skabe sig lignende Former“, idet vi ingen typisk Lighed kunne opdage mellem Christushovedet og Antinoushovedet. Men vi maa erindre, at her ikke kan være Tale om nogen frit, indenfra udviklet, typisk Lighed, da Antinoushovederne, som allerede bemærket, alle gaa tilbage til en virkelig Portraitlighed. Betragte vi engang de to Typer og deres Ophav nærmere, saa vil samtidigt den store Afstand mellem deres Ideer, som mellem Hovederne selv, strax være tydelig. Antinoushovedets tungsindige Udtryk viser rørende, at Antinous selv med dyb Sorg føler Dødens kolde Haand gribe tung og haard ind i hans blomstrende, livsfyldige Ungdom — for ham smiler ingen Sol hinsides Graven, ingen Sejer over Døden vinker ham uden den, der ligger i hans frivillige Opoffrelse, — og hans Kjærlighed er indskrænket til Hadrians Personlighed, den er ikke Menneskehedens Frelsers store, altomfattende Kjærlighed. Antinous er netop det antike Livs, den antike Kunsts egen Dødsgysen, idet den med ham, den romerske Plastiks sidste Idealskabelse, stiger i Graven. Hvad Antiken tusinde Gange havde sunget i sine Adonis- og Linosklager, at det Unge og Skjønne maa dø, synger den nu over sig selv, og gaar under som Antinous, lig en Blomst, der knækket synker hen, for aldrig at vende tilbage fra Dødsriget, men for dog — ogsaa som han — evig skjøn og evig ung at leve for Aartusinder i Menneskenes Erindring, den antike Tids sande Udødelighed. Og dog vil det ved Enden af vor Undersøgelse gaa op for os, at Antinousskikkelsen netop har en ganske mærkelig Analogi med Kunstens Christus-

skikkelse, idet nemlig Antinous netop oftest fremstilles under Skikkelsen af Helios og Dionysos, de to Guddomme, der ligesom de ere Centralfigurerne i to vigtige Faser af den græske Religionshistorie, saaledes ogsaa blive af ejendommelig og indgribende Betydning for den første Skikkelse, hvori den christne Fantasi klæder Christus i Overgangstiden fra Hedenskab til Christendom.

Asklepios-Sarapis.

I denne Gudeskumring dukke nu sælsomme Skikkelser op, ingen sælsommere end de med hinanden sammenvoxede Asklepios og Sarapisskikkelser, der spille en saa vældig Rolle i Pergamon og Alexandria. Fra Pergamon udgik den senere Asklepioskultus i den hellenistiske Tid, men indflettet i Tidens tendentiøse Reflexion se vi ham sammenblandet og forenet til Et, snart med Zeus, snart med Dionysos, og det saavel med Hensyn til sin Ide som til sin kunstneriske Typus. Thi Typen er et mellem Zeus og den Vatikanske Dionysos-Sardanapallos staaende skjægget Zeushoved af mindre ophøjet Udtryk — efter sin Ide betegnedes Asklepios som *Σωπήρ*, som *ὁ ἀληθινὸς ἰατρός*, ved Siden deraf ogsaa som Fører og Leder: *ἡγεμών*, *προστάτης*, *ἀρχαγέτας*. Ifølge Aristides have Asklepios' og ved Siden af ham de urgamle ægyptiske Guders Naadesbevisninger i hans Tid den største Indflydelse paa Menneskerne (Stark l. c. s. 72). Saa sammensmeltede han da paa besynderlig Maade med en af disse urgamle ægyptiske Guder, med Sarapis, som selv paa sin Side identificeredes med Hades, med Helios og med Zeus, hvis formørkede og tungsindiggjorte Træk hans Billeder have.

Og da det store Sarapeion i en christelig Tid blev ødelagt, frygtede Ægypterne, at Guden vilde hævne sig; men da tværtimod et særdeles godt Aar paafulgte, besluttede de, at føre Sarapis Symboler over i Christi Tempel, som den mægtigere Guds —

visselig har man da havt aabent Øje for den store Lighed, der fandtes mellem Sarapis-Zeus-Dionysos-Helios-Asklepios og Christus, begge Menneskehedens store Læger og Guder — saavel i deres Ide som i derės kunstneriske Typer, af hvilke Christustypen just paa denne Tid begyndte at udvikle sig.

Vel tør man her erindre saavel om det Julianske Orakelsprog:

„Unus Jupiter, unus Pluto, unus Sol est Sarapis“, som ved Siden deraf om, at Sarapis-Asklepios ogsaa identificeredes med Dionysos. (Se derhos S. 79.)

Urolig fløj Tiden saaledes fra den ene Gud til den anden, altid i monotheistisk Ahnen identificerende den Ene med den Anden, og anskuende hver især som en Side og Del af den eneste Gud — men uden Ro, uden at finde Helse. Ja, Tiden var syg, dødssyg, og behøvede vel Lægen, men han hed ikke Asklepios.

I Opløsningsperioden møder os nu ogsaa det bekjendte Phænomen, at sædelige Egenskaber og psychologiske Tilstandes Abstractioner maa indtræde som Erstatning for personlige Guder og poesirige Myther — og endelig opløser Heroernes Væsen sig, ikke blot idet Menneskehedens Velgjørere, Digtere, Helte og Vismænd, en Homer, en Platon, ligesom tilbedes som sine Efterfølgeres Skytshelgener, men især deleshed i den romerske Kejserforgudelse, i hvilken vi se Heroismens opløsende Vrængebillede, saasnart vi betragte Rækken af disse forgudede romerske Kejsere i Historiens Lys.

Christus — Asklepios — Sarapis — romersk Kejser, forgudet under Zeus Skikkelse — ganske følgerigtigt, at netop disse fire Skikkelser give Møde her ved Slutningen af vor Vandring, som det var fra dem vi udgik, netop de fire Skikkelser, paa hvilke man udtydede og maatte udtyde Statuen i Paneas, Tidens Guder, til hvilke vi kunne lægge Helios og Dionysos.

Saaledes ere vi da atter ankomne til vort Udgangspunkt, for nu at arbejde videre med de vundne Resultater.

Vi have med et Ja besvaret det første af vore to S. 83 opkastede Spørgsmaal angaaende Christusbilledets Oprindelse, om en i sit Væsen — efter den almindelige Anskuelse — Christendommen saa fremmed Religionsform som den græske virkelig kunde indeholde de Elementer, af hvilke Christusbilledet som Udtryk for Kjærlighed i Forening med guddommelig Majestæt, kunde fremgaa, om det altsaa er muligt og sandsynligt, at Christusbilledet kan være udgaaet fra denne Sfære.

Det staar endnu tilbage at besvare det andet af hine Spørgsmaal, gjennem existerende Monumenter og Literatur positivt at bevise, at og hvorledes denne Mulighed og Sandsynlighed er bleven Virkelighed og vi kunne her forlods og engang for alle nævne, at den paafaldende Synkretisme af Christendom og Hedenskab, der yttrer sig i den christne Kunst, har sin nærmeste ydre Aarsag i den Omstændighed, at den halvt hedenske Gnosticisme spillede den største, skjønt skjulte Rolle i de christne Kunstidealers Tilblivelseshistorie som Mellemled og Overgangsform: dermed er i sin Almindelighed Alt sagt.

C.

Christusbilledets Oprindelse fra den antike Kunsts Idealer, paavist gjennem Monumenter og literære Vidnesbyrd.

„Θεὸν ἐκ τοῦ θεοῦ, φῶς ἐκ φωτός, ζωὴν ἐκ ζωῆς."

Eusebius Symbolum.

Indledning.

Christendommens Forhold til den antike Tidsbildende Kunst.

Den antike Verden havde frembragt sine største Verker i Filosofi, Poesi og Kunst, den græske Mythe havde havde udviklet sit rige Liv i Homers Digte som i Aischylos og Sophokles Tragedier, Sokrates, Platon og Aristoteles havde forkyndt sine dybsindige Lærer, Iktinos og Phidias havde skabt Parthenon, Niobe og Laokoon udsukket sin Smerte i Stenen, og i deres Følge, bag disse store Mænd og Verker gik Folkets Masser, som havde gjort Bevægelsen med, bidraget til at forme det store antike Liv og seet det blomstre ud — nu dets Opløsning imøde. Verdensherskerinden Romas raa Haand skaltede nu med det Rov, som hun havde taget i det erobrede Hellas' marmorskinnende Stæder, og saa paa samme Tid sin stolte republikanske Frihed synke ned i Kejserveldets raadne Pøl, da den ærværdige Stemme fra Jordans Strand

forkyndte, at „Guds Rige var nær“, at „Ordet var blevet Kjød“ — dette Ord, som Ægypter og Assyrier, Perser og Græker havde talt om, det „Ord“, overfor hvilket alle hine Digtere og Tænkere, hine Templer og Statuer ingen Betydning havde, førend Guds Rige var grundlagt paa Jorden, det Rige, som han, der var „sagtmodig af Hjertet“, stiftede for de Trætte og Fattige, og som hans store og rige s. k. Efterfølgere saa ofte og saa grundigt have søgt at ødelægge. Snart vandrede over Jorden en Slægt med Troesiverens og Martyriets Stempel paa Panden — hvad var den Kunsten? hvad Billedet? Var de gamle Gudebilleder ikke nyttige til at brænde Kalk af, — en bedre Skjæbne var de iallefald ikke værd.

Og medens Kirkens strenge Herrer prædike i denne Aand, se vi Mennesket alligevel bevise Skjønhedstrangens Evighed, idet ogsaa de Christne fordre Idealskikkelser, og snart fremtræder en af Christendommens Aand gjennemtrængt Kunst, som — skjønt den ser sig nødt til at knytte sig til antike Former — dog fremstiller en ny Kreds af Forestillinger, der belives af en ny Aand. Skjønt i Begyndelsen spæd og svag, kjæmper denne Kunst sig gjennem 1400 Aar frem til det Standpunkt, paa hvilket det er den muligt atter at skrive sig selv Love, for, løssigende sig fra Kirkens Overherredømme, paa fri Maade at forkynde Kunsten som selv gudopfyldt for Verden, en Kunst, i hvilken Mænd som en Raffael, Buonarroti, Lionardo, gjennemtrængte af den christne Civilisations Aand dog paa samme Tid nærmer sig Antikens solbestraalede Tempeltrin.

Knapt hundrede og tyve Aar gaa hen efter Christi Død før vi høre om Billeder af Frelseren, og kort efter opstaar omkring hans Centralfigur en Række Fremstillinger af hans Omgivelser, af Maria, Petrus, Paulus, Johannes o. s. v. Hvorledes forholdt nu paa

den ene Side Kirken sig til disse Kunstbevægelser — paa den anden Side Kunsten sig til Kirken?

Vi kunne naturligvis ikke her besvare dette indgribende Spørgsmaal i dets hele Bredde, vi maa indskrænke det til det Punkt, over hvilket vi her ønske Klarhed. Der fandtes — vi have seet det — intet Portrait af Frelseren — paa de hedningchristne Kunstneres endnu af hedenske Gudebilleder opfyldte Fantasi var altsaa med Hensyn til Christus den unge christne Kunst henvist.

Kirkelærerne vare — som vi skulle se i Typens Udviklingshistorie — visselig ikke gunstig stemte mod Billederne overhovedtaget, idet de helt naturligt afskyede Afgudsbilleder som saadanne, og af Christusbillederne — da der endelig blev Tale om saadanne i Kirken selv — frygtede, at de skulde give Anledning til en ny Billeddyrkelse, og atter føre tilbage til det Hedenske. Dog tør vi ikke — som man længe gjorde — tale om Kunsthad, som Noget for den christne Menighed i hine Tider betegnende — tværtimod taler den store Masse Billeder, der endnu ere opbevarede til vor Tid, tydelig nok om, at en faktisk Opposition mod Kirkelærernes strenge Mening var mangfoldigt virksom og udbredt.

Naturligvis maatte Christendommen, der om sig selv sagde og kunde sige: „Det Gamle er forbigangent, se Alt er blevet nyt!“ træde i bestemt og bevidst Opposition mod Hedenskabet, saaledes ogsaa mod dets Kultur og Kunst som hedensk, men det vilde alligevel være grundfalsk at tro, at den Enkeltes Overgang til Christendommen løsrev ham pludselig fra hele det Samfund og det Kulturselskab, han tidligere tilhørte, eller medførte et fuldstændigt Brud med Alt, hvad han tidligere havde virket, elsket eller lidt; vistnok turde den Christne ikke deltage i Offermaaltiderne o. s. v.; men ligesaalidt som Christendommen selv med

engang overskar det antike Liv, men efterhaanden kjæmpede sig frem gjennem og udaf dette, ligesaalidt rev den den Nyomvendte ud af Totaliteten af hans foregaaende Livsforhold; den var i sit Væsen altformeget en Frihedens og Kjærlighedens Religion, for at gjøre dette. Tværtimod advarer den store Menneskekjender Paulus skapt mod en saadan Afbrydelse af den menneskelige Udvikling. Saaledes kom da Hedenskabet til at øve en vis Indflydelse paa de Christnes Sæder og Kultur. „Vistnok“, siger Piper (Mythologi und Symbolik der christl. Kunst. Weimar 1847 s. 8), „vistnok satte man ikke sjelden christne Skikke ligeoverfor de hedenske, christne Festligheder anordnedes, der skulde danne en Modvægt mod hedenske Forlystelser; men netop gjennem dette Slags Berøring skeede det, at hedensk Væsen meddelte sig til de Christne. Paa mangehaande Maader har ogsaa hedensk Overtro blandet sig med christne Forestillinger, hvorover Kirkelærerne allerede fra Begyndelsen klage.“ Thi naturligvis maatte deslige christne Erstatningsforsøg for hedenske Fester strax og let vække den Forestilling hos den store Mængde, at her igrunden var Tale om den samme Sag, kun under nye Navne. Endog paa det rent religiøse Gebet se vi jo hvilke Kampe Spørgsmaalet om Nydelsen af Offerdyrenes Kjød allerede i den apostoliske Tid fremkaldte. Naturligvis var det endnu vanskeligere, ja ligefrem umuligt at undgaa Berøring med Hedenskabet paa Fantasiens Omraade.

Ethvert Billede, som fremstillede sig for Fantasien, enhver Lignelse, hentedes den end fra Hverdagslivets ligegyldigste Sager, maatte jo klæde sig i det hedenske Livs Former, som jo hidtil havde behersket hele Tilværelsen: de gamle rodfæstede Forestillinger lode sig ikke strax ombytte med nye. Saaledes se vi jo t. Ex. ikke sjelden endog Paulus selv i sine Breve hente

sine Billeder fra det hedenske Livs Festligheder, fra Arenaen og Palæstraen. Vi henvise til 1 Kor. 9, 24—26; Gal. 5, 7; 2 Tim. 4, 7; og ganske specielt til det herlige Sted Phil. 3, 12—14 om Væddeløbsbanen, og virkelig finde vi ogsaa i Katakomberne afbildet en Hest med Sejerspalme, næsten som en Illustration til dette Sted.

Saaofte nu Indbildningskraften legemliggjorde sig i Kunstverker, havde den stundom med Hensyn til Indhold, altid med Hensyn til Formen kun sin Støtte i Antiken, da Christendommens Hjem, Judæa, ikke selv ejede nogen Kunst. Det var saaledes — som ovenfor antydet — væsentlig de Hedningkristne, der optraadte som Kunstudøvende, og det kom til hyppige Sammenstød mellem Kirkelærere og Kunstnere, naar disse altfor aabenbart indplantede Hedenskabet i deu christne Kunst, eller vel endog arbejdede Gudebilleder for Hedningerne (se isærdeleshed Tertullian). Ligesom de Christne, da deres Religion var bleven den herskende, drog ind i de forladte hedenske Templer, og forvandlede dem til Kirker, — saaledes som Bakchostemplet i Caffarellidalen blev St. Urbani Kirke, Pantheon en Sta. Maria ad Martyres, Fortuna virilis en Maria Egiziaca-Kirke — ganske paa samme Maade droge de christne Billedforestillinger ind i den døende antike Kunsts hedenske Former, idet de nærmede Christendommens Idekredse til de beslægtede og modsvarende Idekredse i den gamle Religion og de af dem udflydte Kunstformer.

Den græske Religions tre Hovedepocher spejlende sig i den christne Kunst.

Den græske Religionshistories tre store Epocher havde kaldt tillive tre modsvarende kunstneriske Centralskikkelser: Zeusbillederne, Apollobillederne og Dionysosbillederne, til hvilke i en senere Tid sluttede sig Asklepios og Sarapis til Zeusbilledet, Orpheusfremstillingen til Apollobilledet og Thiasosfremstillingerne til Dionysosbilledet. Er den af os ovenfor

udviklede Anskuelse nu virkelig rigtig, at Christusideen allerede er tilstede, skjønt slumrende og skjult, i Græcisismen, saaledes som den modne Frugt jo allerede kan siges at være nærværende i den forgjængelige Blomst, saa maa det christne Centralideals som sandsynlig betegnede Oprindelse fra den græske Kunsts Idealer kunne løftes op til en Kjendsgjerning gjennem faktiske Beviser, gjennem den gammelchristne Kunsts egne Monumenter.

Dette er, hvad vi nu skulle forsøge, idet vi foretage os at vise, at netop hine tre Centralskikkelser, Zeus, Apollon og Dionysos, hine tre Hovedfigurer i Grækernes religiøse (ikke mythiske) Udvikling, ved Siden af Bifigurerne Sarapis-Asklepios, Orpheus og Hermes-Kriophoros (den lambærende Faun) — netop disse og ingen andre hverken græske eller orientalske Solheroer (Bellerophon, Perseus, Herakles, Achilleus, Antinous, Osiris) ligge til Grund for Christusbilledets forskjellige Typer, at altsaa den christelig-kunstneriske Søgen efter en i Naturen ikke mere existerende Typus, dels ubevidst, dreven af indre Nødvendighed, dels ogsaa bevidst — fra et kunstnerisk Synspunkt netop har gjennemgaaet den græske Religionsudviklings tre store Trin.

Strengt taget skulde man isaafald efter den givne Fremstilling mene, at vor Paastand konsekvent maatte gaa ud fra, at den christne Gud Fader afbildedes i Overensstemmelse med Zeusbilledet, men Guds Søn efter Dionysosbilledet, medens Apollon overfor disse To paa Grund af hele hans Kultus Karakter maatte rykkes hen i Baggrunden, som modsvarende den mosaiske Lovkults her underordnede Rolle.

Dette Sidste er nu forsaavidt rigtigt, som Apollon overfor de to Andre rykkes noget i Baggrunden, idet Apollon, betragtet som Typus ikke directe kan siges at forebilde Christustypen, men mere blot foranlediger

og medbetinger en ejendommelig Form af Christusfiguren. Ogsaa det Første, at Zeus væsentlig er Faderens Type, Dionysos Sønnens, skulde vel være rigtigt, om ikke den Omstændighed kom til, at den gammelchristne Kunst langt tidligere begyndte at fremstille Sønnen typisk end Faderen, men virkelig ogsaa snart, overensstemmende med Kirkelæren udrustede hin med hele Faderens guddommelige Majestæt. Saaledes gik det da til, at Sønnen dannedes efter den lidende Dionysos, naar han skulde fremstilles i sin „menneskelige Natur"; men naar han skulde opfattes i sin „guddommelige" efter Zeustypen, der jo forøvrigt som vi have seet var saare nær beslægtet med Dionysostypen. Hvor Gud Fader findes fremstillet, der skeer det ubetinget i Overensstemmelse med Zeushovedet, og saaledes bliver han i Kunsten, kun med meget ældre Træk dannet saa at sige i Sønnens Billede.

Det er dog i og for sig et ganske ejendommeligt overraskende Faktum, at ligesom Zeus er Aabenbaringen af *Gud*, af det Guddommelige som saadant, Apollon er Aandens, *Lysets*, og — som vi have seet, — Dionysos det Sjælfuldes, *Livets* Aabenbarer, kalder det gamle Symbolum, saaledes som Eusebius „havde modtaget det fra de ældre Biskoper" i 2den Artikel Christus: Θεὸν ἐκ θεοῦ, φῶς ἐκ φωτὸς, ζωὴν ἐκ ζωῆς. (Gud af Gud, Lys af Lys, Liv af Liv).

Saaledes ville vi have at undersøge, om vi kunne paavise disse tre forskjellige typiske Udviklingsformer af Christushovedet, som vi da kunne benævne:

I. *Det Apolliniske Christusbillede*, eller den ved skjægløs Ungdom betegnede, symbolske Typus og Sarkofagtypus.

II. *Det Zeusiske Christusbillede*, eller den historiske, ved zeuslignende, majestætisk, med Skjæg forsynet Aasyn betegnede, kalixtinske

(Katakombe-) og byzantinske (Mosaik-) Salvatortypus.

III. Det Dionysiske Christusbillede eller den ved Dionysos-Zagreus-ligt, lidende og ligeledes skjægprydet Ansigt betegnede romansk-gothiske Crucifixtypus.

Naar vi have fastsat disse tre Typer, er Spørgsmaalet om Christusbilledets Oprindelse løst; vi kunne da gaa over til det andet Hovedspørgsmaal: Typens historiske Udvikling.

1.

Det Apolliniske Christusbillede
eller
Oprindelsen til den (skjægløse) symbolske Typus og Sarkofagtypen
(Helios, Orpheus.)

Apolloindflydelsens ikketypiske Væsen.

Fra mange Sider er Apollobilledets typiske Indflydelse paa den ældste, ungdommelige Fremstilling af Christusskikkelsen, saaledes som den antoges at forekomme i symbolske Billeder i Katakomberne og Sarkofagreliefer, bleven bestridt, endog af meget vægtige Autoriteter (f. Ex. de Rossi), medens den paa den anden Side af Andre er bleven ligesaa ivrigt fremholdt (t. Ex. af Münter). Sagen, der saaledes fortjener en fremtidig Undersøgelse, kan ogsaa virkelig betragtes fra flere Sider og vi kunne ikke ubetinget slutte os til nogen af disse exclusive Meninger. Meget afhænger af, hvad man forstaar ved „typisk“ og hvad man forstaar ved „Indflydelse“.

Vil man som Münter paastaa en directe og strengt taget typisk Indflydelse, vil man virkelig gjenfinde de forøvrigt ret forskjelligt formede Træk, som de antike Apollohoveder frembyde, i Katakomberne og paa christne Sarkofager, da maa vi bestemt optræde derimod og

8

9

10

13

12

11

14

15

Alfred Fosterud, lith. Christiania.

Apolliniske Christusfigurer.

samstemme fuldkommen med de Rossi og de nyere Forskere deri, at man forgjæves blandt de ældste, ungdommelige Christusfigurer ser sig om efter virkelig Apollolighed — kanske med en eneste Undtagelse, hvorom nedenfor —; for hin Tids mere eller mindre begavede Kunstnere vilde det vel endog vanskelig være lykkedes at gjengive en Kitharoedos eller Apollo Belvederes klassiske Træk. Forgjæves søge vi i de urældste, ungdommelige Christusfigurer nogen anden Lighed med Apollos Træk end vi f. Ex. finde med Hermes'; d. v. s. der forekommer en almindelig Lighed med et græsk Ynglinghoved; at kalde det være sig Apollon- eller Hermeshoved vilde være at gaa for langt. Men paa den anden Side at ville fornægte Apollotypens Indflydelse og dog opstille en typisk Lighed med Hermes, som nogle Nyere have gjort, er visselig uberettiget. Man finder den græske Profil, den stærke Hagebygning, men hvad der specielt skulde antyde Hermes er ydre Kjendetegn, som vi paa rette Tid og Sted skulle nærmere betragte.

Derimod maa vi saameget mere spørge: hvorledes ere de ældste christne Kunstnere overhovedtaget faldne paa, at fremstille Christus som en græsk Yngling? Hvilke almindelige Forestillinger have bevirket dette? Og i denne Mening tror jeg, at vi tør og maa tale om en bestemt Indflydelse af Apollokulten og Apolloidealet paa den ungdommelige Christustypus. Det forholder sig altsaa — som allerede antydet og af de der nævnte Grunde — noget anderledes med den Apolliniske end med den Zeusiske og Dionysiske Indflydelse; medens disse sidste kunne betegnes som directe, maa vi kalde hin indirecte. Medens Zeus- og Dionysosbillederne i den gammelchristne Kunst umiddelbart anvendes typisk, træder Apollotypen, anvendt paa Christusbilledet først frem i Renaissansen og selv der kun enkeltvis, medens den derimod visselig

har øvet den betydningsfuldeste Indflydelse, da det Spørgsmaal opkastedes for første Gang: hvorledes skal man fremstille Christus?

Den romerske Solkultus i dens Indflydelse paa den christne Kunst.

Vi have behandlet de urældste Solmythers vidtgribende Betydning; vi have vist, hvorledes de ikke blot øvede Indflydelse paa Grækerne, men ogsaa paa Orientalerne, selv paa de strengt monotheistiske Jøder. Paa Christi Tid havde de til hine orientalske Solmyther knyttede Kulter netop slaaet Rod i Rom, de persiske Mithras-, saa godt som de ægyptiske Isismyther. Som Mithraskulten dengang blev indført i Rom var den en virkelig og fuldstændig Solkultus, og Haand i Haand med den holdt efterhaanden den lilleasiatiske Kybele- og Attiskultus sit Indtog i Verdens Hovedstad. Attis er paany Solguden; en af Piper nævnt Indskrift fra Aar 370 e. Chr. (paa et Altar) kalder ham: „den højeste Gud", den „Alvidende", da Solen er altseende. Med Elagabal trængte Baal af Emesas Solkultus ind i Rom og den ivrige Soltilbeder Julianus Apostata siger i sin Tale til Solen: „Jeg anser Solen, om man ellers tør følge de Vise, som alle Menneskers fælles Fader."

Snart var Solen den Evige selv, men snart var han ogsaa Zeus' Søn; vi finde i den romerske Soldyrkelse under de første christne Aarhundreder, en ligesaa svævende dogmatisk Dobbeltmening, som de christne Kirkeforsamlingers Forhandlinger viser os inden Kirken i Opfatningen af Sønnens Forhold til Faderen.

Vistnok kunde man nu mene, og har man ment, at netop disse Ligheder i de ydre Forholde skulde have afholdt de christne Kunstnere fra at fremstille Christus under Billedet af den hedenske Solgud. Men da har man ikke ret taget Tidsforholdene med i Regningen. Ikke alle Christne og allermindst Kunstnerne vare — dengang saa lidt som nu — netop levende Troesvidner og offervillige Matyrer eller dybttænkende Kirkefædre: vi ville paa den anden Side ganske vist

ikke paabyrde dem, med Hensigt at have søgt hedenske Gudeassimilationer, for i Forfølgelsens Time, naar Hedningesværdet stod dem for Struben, at kunne beraabe sig paa disse; kun har de heller ikke paa den anden Side netop specielt skyet til sine billedlige Fremstillinger at betjene sig af Forestillinger, der fra gammel Tid vare gjængse for dem; — vi høre jo hos Tertullian om christne Kunstnere, der for det kjære Brøds Skyld gav sig af med at forfærdige Afgudsbilleder og andre hedenske Kultusgjenstande, og derved beraabe sig paa Pauli Ord: „enhver forblive i den Stand, i hvilken han er kaldet"; ja saadanne Kunstnere vare endog ifølge Tertullian optagne i den gejstlige Stand (cfr. Tertull. ad. nat. I cap. 4 og De idolatria cap. 5. 6). Og factisk fandt virkelig Hedningerne, naar de trængte ind i Katakomberne, ikke saameget specifisk christelige Billeder, som meget mere en Række for dem dels fra de myshiske, dels fra de almindelig kunstneriske Fremstillinger vel bekjendte Tegn og Figurer, mest af allegorisk Art. Ifølge Rapp's Mening (Jahrbücher des Vereins für Alterthumsfreunde des Rheinlandes. H. 39. 40) skal endog endog det constantinske Christusmonograms skraatliggende Form (som vi senere komme tilbage til) have sin Oprindelse fra Soltilbedernes fælles Solkors, ligesom denne Form var vel bekjendt for de soltilbedende asiatiske Folk som Axer paa Solgudens Vognhjul. Constantin den Stores Fader, Constantius Chlorus ligesaavel som hans Forgjængere Aurelian, Probus og Diocletian vare ivrige Soltilbedere og tilskrev Solen sine Sejre. Men „Sol invictus comes" var ogsaa Constantins Gud (se Pag. 80).

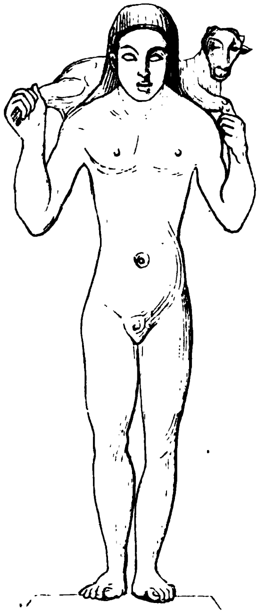
Naar de christne Kunstnere, som vi snart skulle se, frembragte en Apollinisk Christus, saa kunde de støtte sig paa højhellige Forbilleder; det var endogsaa slet ikke let for de christne Kunstnere at frigjøre sig

fra denne Slags Forestillinger og Ideassociationer, endog indenfor selve Kirken. Kalder ikke allerede Zaccharia i sin Lovsang i selve det Nye Testamente, Luc. 1, 78, Christus „Opgangen af det Høje", som har besøgt os? Profeten Maleachi (4, 2) kalder, idet han propheterende skildrer sin Aabenbarelse, Messias „Retfærdighedens Sol", et Navn, der meget benyttedes inden den ældste Kirke. I mange christelige Psalmer fra ældre som fra nyere Tid forekommer Udtrykket „Guds Søn, vor Sol". Nu, i vort Sprog og i vor Tids Ideforbindelser har dette ikke stort at betyde, men lad os erindre, at hin Tid talte et Sprog og befandt sig i Ideforbindelser, hvor „Sol" og „Solgud" var det Samme, hvor „Helios" og „Sol" anvendt paa Christus faldt fuldstændig sammen med den gamle hedenske Gud „Sol"s lat. Navn — da og der kan man forstaa, at en Kunstnerfantasi kunde danne sig mangeslags underlige Forestillinger. Hvor dybt Solkulten greb ind endog i Christenmenighedens kirkelige Liv, kunne vi se af den Omstændighed, at ikke blot Christi Fødselsdag uden al historisk Grund blev henlagt til den gamle Solfestdag ved Vintersolhverv, som „Dies natalis Solis invicti", men at Constantin 321 endog henlagde Christi Opstandelsesfest til Solens Dag, dies solis.

Dette finder Alt sin Forklaring, naar vi betænke, at Constantins Stræben netop var den, saa umærkeligt som muligt at forene sin oprindelige personlige Tro og Kultus (Solkultus) med den i Tiden herskende christne Strømning.

Helios-Christus-Kunstverker.

Saaledes tør vi da ikke finde det underligt, om man allerede tidligere, som Tertullian fortæller, forvexlede de Christne ligefrem med Mithrastilbederne, men endnu mindre, at man paa den christne Kejser Constantins Faner saa Christus ligefrem fremstillet som Solgud (Christus-Helios, Christus-Apollon) — kun med Korset i Haanden.



Apollon, bærende Lammet.

Naar man fuldstændigt har benægtet Apolloidealets typiske Indflydelse paa de ældste Christusbilleder, der fremstille Christus som den gode Hyrde, bærende Lammet paa Skuldrene, for ensidigt at fremholde deres Oprindelse fra de Hermesbilleder, som vi nedenfor ville komme til at omtale nærmere, nemlig Hermes med Vædderen (se Fig. 26 og 30), Hermes Krioforos, tør man dog ikke helt glemme, at den antike Kunst har efterladt os Fremstillinger ogsaa af Apollon med Lammet paa Skuldrene. En saadan bevarer nemlig Berlins Musæum i en Bronze, der med den Kollerske, i Syditalien og paa Sicilien sammenbragte Samling indkom i Musæet (se Levezow, Berliner Kunstblatt 1828, og Friederichs Winkelmannsprogram

for 1861 „Apollo mit dem Lamm") — af hvilken paa foregaaende Side er leveret en Omridsgjengivelse, en fuldstændig apollinisk Pendent til hint Hermesbillede: Apollon Nomios eller endnu bestemtere Apollon Karneios (se Welckers Mythologie I, 469 ff.; Preller 1860 I, 198; Gerhard § 300, 1.).

Figuren, der — som man let vil se — er nær beslægtet med Apollo Tenea og Apollo Thera, bliver af Gerhard i en Efterskrift til Friederichs Afhandling anseet for at være en med den spartanske Karneios beslægtet dorisk Apollotypus. Lignende Apollofremstillinger med Lammet paa Haanden ere jo tidligere kjendte. Her træder imidlertid en bestemt typisk Anordningens Lighed frem med de ældste Christusbilleder, der gjør at vi her med samme Grund kunne tænke paa en typisk Apollolighed, som tale om en bestemt Hermeslighed i Anordningen; thi Anordningens Lighed bliver det dog her til syvende og sidst det kommer an paa, aldenstund den ungdommelige Christi Ansigtstræk — som vi nedenfor skulle se — kun vise en almindelig græsk Ynglingetypus og ikke have mere af Hermes end af Apollo. Det er det hjertelige Kjærlighedsforhold, hvori den Hjorden beskyttende Guddom — han maa nu hede Hermes eller Apollon — stiller sig til Dyret, idet han tager det paa sine Skuldre for at bære det hjem, der her udgjør Tertium Comparationis, og som har bidraget til, at den christne Kunst har kunnet anvende deslige hedenske Billeder til Prototyper for Christus, og vi tør saaledes ikke saa bestemt, som Andre have gjort det, frakjende Apolloidealet al typisk Medvirkning, paa samme Tid som man ensidigt vil tillægge Hermesidealet denne, saalænge det viser sig, at Apollon ligesaavel som Hermes af den antike Kunst er afbildet i den for de ældste Christusbilleder typiske Stilling, som den gode Hyrde med Lammet paa Skuldrene.

Constantinske Mynter, der viste Christus-Helios med Korset ved Siden, ere vistnok blevne anfægtede som uægte, indtil den nyere Forskning har seet sig nødt til at anerkjende deres Ægthed.*)

Blandt de af Chiflet (Jo. Macarii Abraxas &c.) publicerede gnostiske Gemmer, findes flere, paa hvilke vi se Solguden fremstillet. Saaledes giver No. 2 os en vinget, ridende, kronet Solgenius med Indskriften *ΙΑΩ* d. v. s. Jave, Jehovah. No. 3, 4 og 5 fremstille staaende Billeder af Solguden, der fuldstændigt falde sammen med en græsk Gemme i Stoschs Daktyliothek (Fig. 8). Solen er saaledes opfattet som Gud. — I en anden meget smuk Gemme i samme Samling No. 79 finde vi et skjønt Apollohoved, omgivet af Solstraaler og af Planeterne Mars' og Venus' Tegn; den er vistnok ikke betegnet, men dog sikkert at forklare som Christus-Helios. At disse Billeder forekomme i en Sekt, der dog ansaaes for christen, og fra hvilken, som vi siden skulle se, de ældste Christusbilleder formodentlig ere udgangne, er i ethvert Fald betydningsfuldt.

Som virkelig Apollolignende indskyde vi her en af Raoul-Rochette meddelt Christusgemme (Fig. 10). Rimeligvis er ogsaa den af gnostisk Oprindelse; den tilhørte 1834 Greve Fortia d'Urbans Samling — Hovedet er uden Skjæg og minder i Holdning og Hagebygning om en Apollogemme hos Stosch (Fig. 9); under Billedet ser man Fiskens symbolske Tegn, og over Billedet Indskriften: *ΧΡΙΣΤΟΥ.* Her et altsaa dog virkelig et enkelt Tilfælde af typisk Lighed, forsaavidt Gemmen, hvad vi formode, er ægte. (Cfr. Raoul-Rochette, Discours sur l'origine &c. des types imitatifs. Paris 1834).

---

*) Cfr. Triersche Kronik 1823 s. 54. 60. Münter, Sinnbilder &c. I, 73—76. Wyttenbach Neue Beiträge zur antiken heidn. u. christl. Epigraphik, Anhang zu Gymn. Program. Trier 1833 s. 21; Piper, Mythologie und Symbolik I, 97—98.

I Kirken San Pietro i den lille Stad Cori befinder sig siden umindelige Tider en Døbefont, hvis Fremside tidligere viste en Phoibos-Apollon med Straaleglorie — oprindelig sikkert et antikt Solaltar, men hvis Fremstilling af den christne Kirke blev omtydet og anvendt paa Christus.

Christus-Elias (Helios). At den ungdommelige Helios-Apollon allerede i den gammelchristne Tid er bleven fremstillet som Christus directe, have vi altsaa seet; men der findes ogsaa interessante Overgangsformer. I Katakomberne findes ofte nok gammeltestamentlige Billeder, der symboliserer Begivenheder fra det nye Testamente. Saaledes er Christi Himmelfart symboliseret i Elias Himmelfart i den glødende Vogn; men for denne Fremstilling af Christussymbolet betjente den christne Kunst sig af den antike Helios paa Solvognen (Fig. 11). Navneligheden „Helias", som Elias kaldes i en gammelchristelig Indskrift, og „Helios" kan vel ogsaa her have været med i Spillet. Iallefald hede i det nuværende Grækenland en Mængde Bjerghøjder og Høje „Hagios Elias", hvilket ganske vist ikke er at føre tilbage til nogen udbredt Dyrkelse af den gammeltestamentlige Prophet, men saameget mere til den vidtudbredte Solkultus paa Høje og Bjergspidser, og hvis rette Navn saaledes skulde være „Hagios Helios".

Christus-Orpheus. En anden Skikkelse, der staar midt imellem Apollon- og Dionysoskredsen, og som — endskjønt rent hedensk — er bleven anvendt som Christussymbol, ville vi formedelst den ungdommelig-skjægløse Typus heller drage ind under de Apolliniske end under de Dionysiske Billeder. Vistnok tilhøre de Orphiske Mysterier den Dionysiske Kreds, — Orpheus selv er dog en fuldstændig apollinisk Figur. De orphiske Myster, hvis Rolle i den antike Verdens Gudeskumring vi jo kjende, saa med sine om de christne Dogmer stundom erindrende Lærer, efterat være

flygtede fra Templerne og være blevne Christne istedetfor Mystagoger, i Christus Aabenbarelsen af sin egen mythiske Religionsstifter. Ifølge Lampridius cap. 7 havde Alexander Severus i sit Palads et Billede af Orpheus staaende ved Siden af Christus, ligesom ogsaa Abrahams og Apollonius af Tyanas. Betydningen heraf er ikke vanskelig at fatte: Stifterne af Verdensreligionerne ere mente: den gamle og den moderne Græcicisme samt den gamle og den moderne Jødedom. Siddende, spillende Lyren blandt Skovens Dyr have Katakombemalerne afbildet Orpheus (Fig. 13). Christi Liv, Lære og Død havde smeltet det haarde Hjerte i Tidens Bryst; de hidindtil haarde og vilde Mennesker havde han ved sit Ord forsamlet omkring sig, ligesom Orpheus — efter den først hos Simonides forekommende Mythe — samlede Skovens vilde Dyr omkring sig ved sit Spil, og tæmmede dem ved sin Sang. Denne Begivenhed, som Katakombemalerne altsaa forbilledligt tyde om Christus, kjende vi ogsaa fra antikromerske Fremstillinger: paa en Mynt fra Antoninus Pius, i den Pembrokeske Samling (Fig. 12); malet forekommer den i et nylig opdaget Vægmaleri i Pompeji.

Vi skulle snart se, hvilken stor Betydning de Orphiske Hymner havde for den ældste christelige Lyrik — de omtales ofte nok af Theophilus af Antiochia og Clemens Alexandrinus. Men Piper citerer et Sted af Eusebius i hans Lovtale over Constantin, hvor det heder, at ligesom Orpheus ifølge Mythen tæmmede de vilde Dyr ved sin Sang, og endog tvang Træerne til at bevæge sig (*τὰ δένδρα τας φηγούς μετάβαλλειν*) saa havde derimod Guds alharmoniske Ord, efterat have antaget menneskelig Natur, helbredet Sjælens dyriske Lidenskaber gjennem den guddommelige Læres Lægemidler. Piper finder det ogsaa værd at bemærke, at Eusebius udfører dette Billede videre og giver det Anvendelse ikke blot paa Christi Verk, men ogsaa

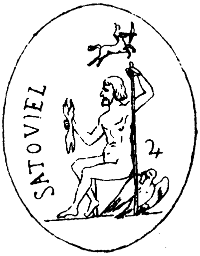
paa Christi Person, idet han siger: „Lig den trakiske Sangers Lyra har den menneskelige Natur, som Guds Søn har antaget, været det Instrument (ὄργανον) gjennem hvilket han har virket, især da han kom de syge Sjæle imøde, som søgte Guddommen i det Skabte, idet han fremstillede sig som den menneskevordne Gud. Med andre Ord: hvad Orpheus virkede i den legemlige Natur, det har Christus frembragt i den sædelig-aandelige Verden.

Om Eusebius nu end antyder, at Orpheus kun er en Fabel, manglede det dog ikke paa saadanne, som paa Grund af de ham i Oldtiden tillagte Orphiske Hymner ansaa ham som den christne Læres prophetiske Forudforkynder. Justinus Martyr siger, at Orpheus vistnok havde været Polytheismens første Lærer og forkyndt 360 Guder; men at han senere havde tilbagekaldt sin falske Lære og for sin Søn Musæos samt andre Tilhørere forkyndt den eneste Gud paa en saadan Maade, som om han havde skuet Guds Storhed Ansigt til Ansigt. Og var Orpheus først af de Christne anseet som den sande Guds første Forkynder blandt Hedningerne, kunde han, den i Dødsriget nedstegne og atter opstandne, let gjælde som Christi Forbillede og Symbol. Specielt tænkte man sig Orpheus som Christus overfor Hedningerne (de vilde Dyr), medens den gode Hyrde, Hermes Kriophoros, stilledes overfor Jøderne (Faarene, Rigets Børn). Saaledes kom den christne Kunst til, rimeligvis ledet af tidligere orphiske Myster, at afbilde Christus i Katakomberne under Billedet af den hedenske Orpheus, der spiller for Dyrene.

Apollotypen først fremtrædende i Ren-[illegible]n.

Hermed have vi udtømt de gammelchristelig-apolliniske Christusfremstillinger; som allerede bemærket: typiske i dette Ords egentlige Forstand tør vi ikke kalde dem. Men af hine Heliossymboler og af den Dionysiske lambærende Faun voxede dog hin ung-

16



17

18

19

20

21

Alfred Fosterud, lith. Christiania.

Zeusiske Christusfigurer.

I.

dommelige græske Sarkofagfigur frem, der hos de ældste Christne gjaldt som Frelserens Billede. Nærmere herom kan først den historiske Del bringe. Og ligesom Larvens Farveskimmer ikke er at se i Puppen, men igjen kommer straalende frem i Sommerfuglen, saaledes viser den skjægløse Christusfigurs apolliniske Grundide sig vel ikke typisk i Katakomberne, men saameget tydeligere i den enestaaende, udødelige Fremstilling af den skjægløse Christus, af Michelagniolo i hans yderste Dom i Capella Sistina (Fig. 15), hvor Apollotypen, der ikke fremtraadte paa Sarkofagerne, nu pludselig opstaar som en fuldmoden Apollo Belvedere (Fig. 14).

2.
Det Zeusiske Christusbillede
eller
Oprindelsen til den kalixtinske Salvator- og den byzantinske Pantokratortypus.

(Katakombe- og Mosaiktyperne).

(Den s. k. historiske Christustypus. Zeus, Sarapis, Asklepios).

Zeusidealets Indflydelse.

Da med 300tallet Spørgsmaalet efter Christi virkelige, historiske Portrait rejstes, forlod man efterhaanden den skjægløse Ynglingtypus, den apolliniske Typus, og gik over til den mandigere, med Skjæg forsynede. Vi formodede allerede i Paneasstatuen en som Christus fortolket Zeus-Typus (Sarapis-Asklepios), der kunde have tjent den følgende Tids Kunstnere til Forbillede. Virkelig laa det jo ogsaa nær for den Kunstretning, der i den christne Kunsts første Periode havde fremstillet en Christus-Helios, nu i den Efterconstantinske Tid at give ham Zeus' Træk. Thi ogsaa da gaves der endnu Hedningchristne, som ved en let forklarlig Synkretisme kunde sammenblande Hedninggud og Christengud, men endnu mere gaves der fra Kirkens egen Side indre som ydre Foranledning til Overgangen

fra Apollon- til Zeusfremstillingen, idet Kirken netop paa denne Tid havde begyndt sine haarfine dogmatiske Distinctioner angaaende Sønnens Natur og Forhold til Faderen, der endelig havde sluttet med at tilkjende Sønnen samme Væsen som Faderen. Herigjennem indsneg sig i Kunsten en Fremstilling, som Kirken, ifald den aabent var bleven spurgt derom, sikkerlig vilde have vist fra sig som en Gru og Forargelse, men som nu saa længe fik voxe op i Stilhed, og gjennem formodede authentiske Christusbilleder fæste Rod, at det sluttelig viste sig at være for sent at fjerne den. Christi typiske Zeusansigt var fæstnet i Tidens kunstneriske Bevidsthed. Det er Maaden, hvorpaa denne Typus opstod, vi her have at undersøge, idet vi skulle levere Beviserne for en allerede tidlig existerende kunstnerisk Zeussynkretisme og Christusbilledets formelige Efterdannelse efter Zeusbilledet.

Beretning om en byzantinsk Christos-Zeus.

Jeg skal da først berøre et ofte omtalt, men væsentlig misforstaaet skriftligt Vidnesbyrd fra den gammelbyzantinske Tid, der ligefrem fortæller os, at Christusbilleder udførtes directe efter antike Zeushoveder.

Theodorus Lector, der levede paa 500 tallet, og har skrevet en Række Annaler, fortæller, idet han omtaler det forløbne Aarhundredes Begivenheder, at en Malers Haand var bleven lam til Straf for, at han havde vovet at fremstille Christus med Jupiters Træk (se Pag. 79. 80). Først efter lang Bod var han bleven helbredet ved et Underværk af Biskop Gennadius. Som nærmere Omstændighed tilføjes, at Billedet var blevet udført paa Bestilling af en Hedning, for at de Christne, som saa Billedet, skulde tro, at han tilbad Christus, medens han i Virkeligheden tilbad Zeus.

Theophanes omtaler ogsaa Sagen ad ann. 455, Cedrenus ad ann. 462, Johannes Damascenus, ja endog Nikephoros Kallistos vide at tale derom —

kun forlægger den sidste Begivenheden til 463*). Endogsaa forudsat, at de her opgivne Kilder — som af Flere fremhævet — ikke ere paalidelige, kan man dog med fuld Ret sige, at selv en bevidst Opdigtelse, der dog er opstaaet senest paa Kildernes Tid, kun kunde udvikle sig af Tidsanskuelsernes Jordbund, og saaledes — som Factum — er ligesaa betydningsfuld som den virkelig passerede Begivenhed.

Piper mener nu visselig, at denne Historie er et Bevis for, at Christus ikke afbildedes som Zeus, at dette er et abnormt Tilfælde; jeg mener tværtimod, at Begivenheden, nærmere betragtet, netop viser denne Art Christusbilleders Sædvanlighed og hyppige Forekomst — kun af Kirken, der tvang den dens Hjelp behøvende lammede Maler til at tilstaa sit Ondes formodede Aarsag, her, i dette Tilfælde for første Gang blev var, at man kunde benytte Zeusbilleder som Model for Christusbilleder.

Thi hvad vil det sige: at gjøre en Christus lig en Zeus, paa det Folk skulde tro, at det var en Christus, medens det i Virkeligheden var en Zeus? Det vil sige: de Christne skulde i Billedet se en Christus, Zeusdyrkerne en Zeus. Kunde dette opnaaes ved at forsyne et Christusbillede med Zeus' Attributer, med Lynstraale og Ørn? Nej; thi da vilde ingen Christen mere anse dette Billede for en Christus. Eller ved at forsyne et Zeusbillede med det paa hin Tid Christus tillagte Attribut, Bogen, og den til Velsignelse løftede højre Haand? Nej; thi et saadant Billede vilde ikke for nogen Hedning være en Zeus.

*) Cfr. Theod. Lector Hist. I, 15 Ed. Reading, p. 566; cfr. p. 588. Joh. Damasc. De imaginibus Orat. III, Opp. T. I p. 386 e; Cedrenus. Hist. comp. p. 348 ed. Paris.; T I p. 611 ed. Bonn. Theoph. ed. Bonn. s. 174. Nik. Kall. Hist eccl. (i Eusebiusudgaven) Antw. 1548, 517 p. v.

Kun om den rene Typus kan der saaledes være Tale. Den skulde gjøres saa Zeuslig som mulig. Men hvorledes kunde det være muligt at male en Christus saa, at Billedet kunde antages for en Zeus, med mindre allerede den da gjældende Christustypus havde saameget af en Zeus, at ved en let Chargering i en eller anden Retning (Aldersangivelse eller desl.) en Forvexling kunde finde Sted? Det er jo den eneste antagelige Mulighed for at Historien kunde passere eller endog blot opdigtes. Christustypen, saaledes som den circa 460 optraadte i Byzants, maa have havt en saa stor Zeuslighed, at en Forvexling kunde tænkes mulig. Langt fra at denne Begivenhed altsaa, som Piper mener, viser os Forskjelligheden mellem Christustypen og Zeustypen, lærer den os meget mere, hvorlangt Christustypens Fixering efter Zeustypens Forbillede var skredet frem, før Kirken omkring 460 første Gang mærkede, at man med Lethed kunde forvandle en Zeus til en Christus og omvendt.

Nødvendigheden af Zeusidealets Overførelse paa Christus.

Og hvor naturligt, ja — jeg turde næsten sige — hvor nødvendigt var det ikke, at Forholdet maatte gestalte sig saaledes og ikke anderledes. For det Første viser det sig, at den gamle Kirke baade i Byzants og andetsteds gav sig overmaade meget at skaffe med den Phidias'ske Zeus i Olympia, og paa mange Maader fremhævede den som et skjønt Billede af Hedningernes højeste Gud. Jeg vil kun i Forbigaaende erindre om, at en gammel Forfatter (Zonaras, annal. XIV) lader selve Zeusbilledet fra Olympia netop ved Midten af 400 Tallet befinde sig i Byzants; det skulde 408 være blevet bragt til Constantinopel og der været gaaet til Grunde i en Ildebrand 475; thi denne Historie er mere end usandsynlig: et chryselefantint Billede lod sig neppe paa den Maade slæbe omkring. Sin rigtige Forklaring erholder Fortællingen

formodentlig, naar man erindrer, at de gamle Forfattere ofte give Guderne Tilnavn af det Sted, hvor de havde sin Hovedkultus, saa at altsaa en Zeus fra Olympia, en Hera fra Argos, en Apollon fra Delphi blot ialmindelighed betyder et Billede af Zeus, Hera eller Apollon (cfr. Joseph. de bello Judaico I, 21). Men saameget viser dog Zonaras' Yttring os, at omkring vort Aar 460 et berømt antikt Zeusbillede befandt sig i Constantinopel, et Billede, der ialfald vakte saamegen Opsigt, at Annalisten tror at burde angive os saavel Aaret for dets Ankomst did, som Aaret for dets Tilintetgjørelse: os kan det være ligegyldigt, om det var Phidias' eget Billede eller et andet; thi i ethvert Fald var dette Billedes Typus den herskende Zeustypus, der jo nedstammede fra Billedet i Olympia: saaledes havde baade Maleren Anledning til umiddelbart at finde sin Model og Kirken til ved Sammenligning at opdage Misbruget.

Men som sagt: hin Tids kirkelige Forfattere gave sig meget at gjøre med Phidias' Zeusbillede, ja talte endog ingenlunde forkasteligt om det: tværtimod kunde deres Yttringer meget let forlede de Kunstnere, der plagede sig med Christusfremstillingens vanskelige Opgave til her at søge et Forbillede, selv om det ikke allerede havde været givet netop her ogsaa fra andre Kanter. Piper selv siger ligefrem: „Phidias Verk var i Alles Munde". Vi kunne ikke undlade her netop at citere Piper: „I 100 Tallets anden Halvdel erklærer Theophilus, at det (Billedet i Olympia) endnu gjør Phidias Haand berømt". (ad Autol. II, 3). Og selv Tertullian (mærk vel Tertullian!) træder i Skranken for dette Billede med sin Pris: „Phidias Haand gjorde den Olympiske Zeus af Elfenben, og dette ophørte at være det klodsede Dyrs Tand og blev Verdens højeste Guddom" o. s. v., (Tertull. de resurr. carnis c. 6.) herfra gjør han en Slutning til den Virkning, med

hvilken Skaberen forlener Materien en højere Form. En anden Side fremhævede de Alexandrinske Kirkelærere. Clemens kommer gjentagne Gange tilbage dertil: skjønt er Elfenbenet, siger han, men det er dog ikke Olympieren; Materien behøver altid Kunsten; Kunsten giver den Form og alene Formen tilvinder sig Ærefrygt (Clem. Cohort. cap. 4. p. 50. 19). Men Maalestokken for denne Ærefrygt opstiller han senere: „Ligeoverfor den store Kunstner, Gud, er Phidias og de øvrige Mestre Smaakunstnere“ (μικροτέχναι — hvorfor oversætter Piper: „jämmerliche Künstler?“ Jammerlig vilde Clemens sikkerlig ikke kalde denne Kunstner, om han end kunde have Et eller Andet at udsætte — i saa Fald havde han neppe fortalt det skjønne Træk om den ved Zeusbilledet i Olympia bevirkede Andagt, som han omtaler Strom. VII p. 860, 23, og som Piper ligeledes citerer: en ikke uædel Athlet var kommen til Olympia og havde sagt: „Naar Alt, o Zeus! af mig tilbørligt er forberedt til Kampen, giv Du mig da den retfærdige Sejer“. Piper, Einleit. in die monumentale Theologie p. 150).

Rhetoren Dio Chrysostomos, den hedenske Eklektiker, lader Phidias selv sige om sin Zeusstatue: „Ikke forfærdende, men som Fredens og Mildhedens Gud viser han sig, som alle gode Gavers Giver, som alle Menneskers Fader, Hjelper og Beskytter, saavidt det har været en Dødelig forundt at forestille sig ham, og i Billede at fremstille det guddommelige og overmenneskelige Væsen“. Hermed er fra hedensk som fra christelig Side den Phidiasske Zeus' betydningsfulde Karakter fremhævet saa stærkt som det er muligt.

Men Origenes udtaler følgende, directe paa Forholdet mellem Christus og Phidias Zeus sigtende Ord (contra Celsum VIII, 17). Hedningerne havde slettere og bedre Billeder, t. Ex. af Polykleitos og Phidias, men der gives blandt de Christne saadanne „som for-

færdige et endnu fuldkomnere Billede af den almægtige Gud, saa at ikke engang Phidias Zeus dermed kan sammenlignes, nemlig den Sjæl, der seer og efterfølger Gud — fremfor Alt han, som er gjort efter Guds Billede, Faderens enbaarne Søn". Lad en bildende Kunstner blot have læst et saadant Sted saaledes, som Mange læste Jes. 53 eller Ps. 45; saa kunde han let falde paa at tage Zeusbilledet til Udgangspunkt for Christusfremstillingen. Fra Gud Fader altsaa er Zeusbilledet af Origenes gjennem en Ideassociation overført paa Christus — og Kirken selv gjorde jo paa hin Tid Alt, for at fremhæve Enheden af Gud Fader og Christus.

Læren om Christi Guddommelighed var fastslaaet i Kirken ved Athanasius og Conciliet i Nicæa — Sønnen var ὁμουσιος med Faderen. Dette er vel at mærke med Hensyn til Christusbilledets Zeuslighed, at netop paa den Tid, paa hvilken Spørgsmaalet efter Christi virkelige Udseende gik over Verden (circa 325 Constantins Tid, se nedenfor) blev Sønnens Enhed med den evige Fader kirkeligt fixeret. Det er videre at bemærke og skarpt at fremhæve, hvorledes netop Phidias' Dobbelopgave overfor Zeus: Fremstillingen af den guddommelige Majestæt, parret med den menneskelige Mildhed i en Person, maatte faa særskilt Betydning for en Tid, der var optaget af dybe Speculationer over de to Naturers, den guddommeliges og den menneskeliges Forening i Christi Person. Da nu ovenikjøbet Fremstillingen af den evige Fader selv (endskjøndt den virkelig forekommer) i det Hele taget ikke var tilladt for denne Tid, saa maatte Christi Billede paa en Maade erstatte Billedet af Gud selv — Christus blev Guds legemlige Indklædning — hvorved altsaa Parallelen mellem Zeus og Christus rykkede saa nær sammen som muligt, idet de Begge kunne siges at fremstille den evige Fader.

Det Nicæanske Dogma udøver strax sin Indflydelse paa Kunsten. Den unge apolliniske og faun-lambærende Hyrde paa Sarkofager og i Katakombemalerier duer ikke mere som Billede af den Gud, der, af samme Væsen som den Evige, sidder, selv evig, paa Faderens Throne i Himlen.

Men hvor nu dernæst søge Prototypen for dette Billede? Naturligvis i Faderens Billede. Hvor findes det? Ikke i Verden, men enten i Kunstnerens Fantasi — eller om der virkelig skulde existere et troværdigt Portrait af ham, som var Faderens Afbillede. — Og disse to Veje forene sig. Thi det i Virkeligheden existerende Paneasbillede, om hvilket Eusebius just paa denne Tid taler, og som Tiden ansaa for Christi virkelige Portrait — er tillige et Zeusbillede, (eller, hvad der væsentlig vil sige det Samme, en Asklepios-Sarapis). Og Fantasien, Kunstnerfantasien, hvor skulde den søge den Eviges Billede? Dertil gav saavel den hele Fortids kunstneriske Opdragelse, som Kirkefædrenes egne Ord Anvisning: i det Billede, der var vel kjendt af Alle som den Eviges, Faderens Billede: i Zeusbilledet. Og naar Kunstneren var overladt fuldstændigt til sin egen Fantasi, og ikke engang kjendte Billedet i Olympia, maatte ikke — jo større han var som Kunstner — desto naturligere i hans Fantasi opvoxe et lignende Billede, som det, der steg frem for Verdens største Kunstner, som Udtryk for Alles fælles Forestilling, dengang han skulde fremstille for sit indre Blik Foreningen af guddommelig Majestæt og menneskelig Mildhed i en Person? Vilde ikke iallefald bevidst eller ubevidst altid og under alle Forholde, der hvilede paa den samme Kulturgrund, Noget af det skjønneste Billede paa Majestæt og Mildhed, blande sig i Christusfremstillingen? Og vilde ikke saaledes den Kunstner, der skulde skabe Gud-Christus, altid og af indre Grunde komme til et Zeuslignende Billede? Saafremt den græske Kunst

23

22

24

25

Alfred Posterud. Lith. Kristiania.

Zeusiske Christusfigurer.

II.

er den, som paa den lykkeligste Maade har løst den Opgave, at forme det Guddommelige i det Menneskelige, — kunde ingen anden Vej blive at betræde end den, som førte gjennem Zeusbilledet. Her hjelper det altsaa ikke at beraabe sig paa den christne Kirkes Afsky for de hedenske Gudebilleder for at benægte Zeusidealets Overførelse paa Christushovedet: thi her behøve vi ikke engang at tænke paa et bevidst, frit Valg — men desto mer paa gnostiske Kunstneres hedenske Synkretisme — i Forening med en æsthetisk Naturlovs indre Nødvendighed.

Vi have seet, hvorledes der gaar et monotheistisk Træk gjennem hele den græske Religion, saaofte der paa religiøs Maade er Tale om Zeus: vi behøve hverken at tænke paa Homers ὕπατος eller Sophokles ὕψιστος for at se den Ting. Derimod maa vi nu desto nøjagtigere undersøge Sagens anden Side, om den christne Tid fra sin Side har iagttaget og i sin Kunst factisk benyttet dette monotheistiske Træk, saa at vi ved Hjelp af literære Udtalelser og isærdeleshed kunstneriske Monumenter kunne bygge Broen over fra Zeusbilledet til Christusbilledet.

Først maa vi udgaa fra Grækerne. Literære Udsagn.

De græske Udtryk ὕπατος eller ὕψιστος er nu netop det, med hvilket saavel det G. T. ofte benævner sin Jave, Jehovah, ligesaavel som N. T. sin Gud Fader: det fuldkomneste Udtryk for det over det Menneskelige Ophøjede, der ligger saavel i Jave, som i det indogermaniske Dyaus, Zeus, Deus. Der findes en Indskrift paa et rundt Ara i Vatikanet, hvor Ordet ὕψιστος er benyttet, og ved hvilken det er umuligt at afgjøre, om Indskriften er hedensk eller christelig. Den lyder: „θεῷ ὑψίστῳ ευχήν ἀνέθηκεν Κλαυδία πίστη“. Er πίστη et Adjectiv, saa er Indskriften sandsynligvis christelig, men er det et Navn, kan den ligesaavel være hedensk.

Periegeten Pausanias siger, hvor han taler om den treøjede Zeus Patroos i Larissa ved Argos, at de tre Øjne i det ene Hoved vidne om Zeus' trefoldige Herredømme: „thi der gives kun én Gud". Vi skulle senere se, at den romanske Stilperiode afbildede den christne Treenighed paa lignende Maade med tredobbelt Mund, tredobbelt Næse og to eller fire Øjne.

Aratus begynder sin Stjernesang paa følgende Maade: „Lader os begynde med Zeus, og aldrig forstumme hans Lov blandt Mennesker! Thi fulde af Zeus ere alle vòr Vandrings Veje, den samlede Verden og Havet og alle Havne, rundt omkring os behøve vi jo Alle Zeus, ogsaa ere vi jo hans Slægt". Dette Ord er sagt om Zeus. Da Apostelen Paulus i sin berømte Tale i Athen om „den ubekjendte Gud" citerede dette Ord „ogsaa ere vi hans Slægt", da citerede han et Ord, der var sagt — ikke om en „ubekjendt Gud", men om Zeus, som om han netop var den evige Gud, som han forkyndte. Og denne evige Gud var visselig netop ment af Digteren. Paulus viser sig i en beundringsværdig Grad staaende paa Højden af menneskelig Kjærlighed og Intelligents, idet han med hengivende Inderlighed lytter til den antike Religions Sandhedskjerne og guddommelige Væsen, idet han for snart to tusind Aar siden traadte i Skranken for den samme Mening, som vort Aarhundredes største Aander kun nølende have udtalt, som først i den allernyeste Tid kraftigt lader sin Stemme høre, og som ogsaa vi gjerne efter ringe Evne vilde forkynde: at de hedenske Religioner vare Udviklingstrin i Menneskets store religiøse Opdragelse, at de — i sit Væsen — ikke staa fjendtligt imod Christendommen, men ahnelsesfuldt forbereder den.

Taleren Aristides siger om Zeus: „Han er Alles Fader, Himmelens og Jordens, Guders og Menneskers, Floders og Planters; ved ham leve vi og have Alt,

hvad vi have". Ja, han kalder Zeus: „Alle Tings Udspring og Fuldender", „ἀρχηγέτης και τέλειος". Og i N. T. finde vi næsten ordret det samme Udtryk brugt om Christus: „ἀρχὴ και τέλος."

Derfor gjorde en senere Tids Grækere ogsaa virkelig Fordring paa at være Monotheister; de ligesaavel som Jøderne. Varro (Augustin. de civ. Dei IV, 9, og de consensu evangel. Lib. I, c. 22 § 30) mente, at Jupiter var Jødernes Gud, endskjøndt de tilbade ham under et andet Navn. Og videre heder det hos Augustinus: „Men denne Jødernes Jupiter er ikke Fablernes Jupiter, men den Jupiter, om hvilken Vergil siger: „Jovis omnia plena;" thi det Samme siger ogsaa Propheten Jeremias om Jehovah: „Er jeg ikke den, som opfylder Himlene og Jorden?" (Jer. 23, 24) det vil med vor Tids Ord netop sige dette: at man hos de antike Folk maa skjelne nøje mellem Religion og Mythologi.

Af Lactantius erfare vi, at i Hedningernes Samtaler med de Christne, Hedningerne, naar de maatte indrømme, at der kun gaves én Gud, sædvanlig plejede at tilføje: „Netop denne Gud er det jo, vi tilbede, kun at vi kalde ham Jupiter", og han siger om Vergil, at han ikke var langt fra Sandheden. Ja, Augustinus mener, at visse Steder hos Vergil vare skrevne om den eneste, sande Gud.

Saaledes stiller de kirkelige Forfattere sig overfor Spørgsmaalet om Forholdet mellem Zeus paa den ene Side og Jave samt de Christnes Gud og Christus paa den anden; alle erindre de om Apollo Clarius' mærkelige Orakelsprog, ifølge hvilket Jao (Jave, Jehovah) er identisk med Pluton, Zeus, Helios og Adonis (Adonai): fire forskjellige Navne paa den Ene.

Ligesom Apollobilledet først viser sig i Renaissancen som Typus for den ubeskjæggede Christus, saaledes springer ogsaa de skjæggede Christusbilleders Zeus-

lighed skarpest i Øjnene i Renaissancen, netop fordi da alle Hensyn overfor Billeddyrkelse, Afguderi &c. vare skudte tilside, for at lade det oprindelige Ideal lyse desto klarere igjennem. For her at indskrænke os til et eneste Tilfælde, kunne vi erindre om, hvorledes de gejstlige Herrer dadlede Poussin, fordi hans Christus lignede en Zeus, hvorpaa han svarede med fuldstændigt at indrømme Ligheden, idet han tillige ironisk beklagede, at han ikke havde kunnet bruge sine gejstlige Modstandere til Model for Christusfiguren. Ogsaa her støttede Kunsten sig paa Literaturen; thi den senere Middelalders Literatur giver os nok af denne Zeuslighed. Allerede Alanus ab Insulis (1100 tallet) kalder de Christnes Gud „tonans:“

„qvae via ipsam
Deferet ad superos arcanaque tecta Tonantis.“
— — — — — — — — — — — — — —
„Hic habitant cives Superi proceresque Tonantis“.

Ja engang kalder han endog Gud ligefrem Jupiter:

„Invadens penetrale Dei, thalamumqve Tonantis
Consiliumqve Jovis.“

Himlen kalder han „arx Supremi Jovis“ eller endog directe: „Olympus“. Petrarca (ca. 1350) anraaber de Christnes Gud under Navnet: „vivo Giove“ og Dante (ca. 1300) identificerer endog ligefrem Zeus og Christus.

„O højeste Zeus! (summo Giove)
Du, som paa Jorden blev korsfæstet for os.
(Purgatorio VI, 118).

Naar Forestillingen laa den senere Middelalder og Renaissancen saa nær, viser dette, at den for den i selve Hedenskabets Nærhed levende, af dette delvis udgaaede ældste Kirke ikke var til at undgaa.

De kunstneriske Christus-Zeus-Monumenter.

Endelig have vi nu at betragte de kunstneriske Monumenter, der danne Overgangen mellem Gud og Christus paa den ene Side og den gamle Zeus paa den anden Side, hvor Zeus med fuld Bevidsthed fra Kunstnerens Side gaar over til at fremstille Gud eller Christus. Vi have flere deslige.

Først en Onyxgemme, publiceret første Gang af Spon, senere af Matter og tilsidst af Piper (Abhandl. über einige Denkmäler der Kön. Museen in Berlin i Niederers Zeitschrift für hist. Theologie 1846), hvor Zeus er identificeret med Jehovah. Paa den ene Side sidder Zeus med Lynet, med Ørnen og Sceptret og paa den anden Side staar: *ΙΑΩ ΣΑΒΑΩ* (Jehovah Zebaoth) det Hele sandsynligvis et hedensk Verk — om det ikke som de ældre Publikatorer mente er af gnostisk Oprindelse.

Dernæst en sikkert gnostisk Gemme, hvis Udtydning om Christus ikke kan være nogen Tvivl underkastet. Den forestiller ganske som visse deliske Mynter Hovederne af Zeus, Apollon og Artemis, men over Zeushovedet staar Christusmonogrammet og Indskriften: „Vivas in Deo f.“ (feliciter). Denne Gemme, der siden den først omtaltes af du Cange (1678) oftere er bleven behandlet af Cuper, Bottari, Passeri, Morisani, Münter og Piper, er nu forsvunden. Gemmen er sikkert fra christen Tid; thi om det end ikke kan nægtes, at Christusmonogrammet, som vi senere skulle se, allerede forekommer før Christi Tid, saa vilde dog Christi Monogram sammen med den christelige Formel „Vivas in Deo f.“ paa den hedenske Gemme være en endnu langt uforklarligere Mærkværdighed, et langt besynderligere Sammenstød af Omstændigheder end det, som Gemmen frembyder, naar vi anse den som christelig. Thi som saadan lader den sig dog forklare, skjønt rigtignok kun paa een Maade; men denne Maade fører lige løs paa vort Maal. Det

var i den Byzantinske Tid ikke usædvanligt at afbilde Christi Hoved med Sol og Maane ved Siden. Her er nu en antik-hedensk Fremstilling gjort christelig, derigjennem at Apollon og Artemis ere tænkte som Sol og Maane, og Zeus som Christus, hvad der er antydet ved Christusmonogrammet, idet den christne Gemmeskjærer ligesom har stemplet Zeus til Christusbetydning. Naar Piper, for at kunne betegne denne Gemme som et Undtagelsestilfælde henviser til den af Theodorus Lector anførte Historie, saa erindre vi endnu engang om, at vi have paavist, hvorledes denne Historie netop beviser det Modsatte.

Videre. No. 84 hos Chiflet (Jo. Macarii Abraxas) viser en Gemme, om hvis gnostiske Oprindelse Indskriften „Satoviel" i romerske Bogstaver vidner, en siddende Zeus, tænkt som Guds Incarnation (Fig. 17) og stemmende med de hedenske Zeusgemmer (Fig. 16). Han er forsynet med Lyn, Ørn og Scepter, og foruden Indskriften forekommer endnu paa Gemmen Planeten Jupiters samt Skyttens og Jomfruens Tegn. At herved er tænkt paa Christus og ikke paa Gud Fader, kan man slutte directe af Gemmens gnostiske Oprindelse, da Gnostikerne ikke ofte afbildede Gud Fader, og de faa gnostiske Gemmer, der vise os den evige Fader (Chiflet l. c. nr 77 og 78) opfatte denne paa en fra hin ganske forskjellig Maade. Denne Fremstilling dannes nemlig af en Herme, der ligner den nedre Del af en Ephesisk Diana, og af en fra Hermen opstigende Overdel af en Olding, der korser sine Arme over Brystet, har et langt, spidst Skæg, Krone paa Hovedet og en Omgivelse af Stjerner. Denne interessante Fremstilling er dog aldrig — og det med Rette — bleven optaget i den christne Kirke.

Blandt Kirken Maria Maggiores Mosaiker forekomme to, der fremstille Gud i Christi Skikkelse, halvt fremtrædende af en Sky, den ene Gang idet han

aabenbarer sig for Josvas Jericho beleirende Hær (Fig. 19), den anden Gang idet han viser sig for Melchisedek; begge Gange fremtræder Christusfiguren som en directe, skjønt middelmaadig Copie af Trajanssøjlens Jupiter, saaledes som han aabenbarer sig for Trajans Hær. (Fig. 18).

Alle disse Kunstverker vidne nu om det Samme, som Literaturen saa ofte viser os — om den Tilbøjelighed, som hele Tiden havde til at tænke sig Christus, de Christnes Gud som Zeuslignende. Men tillige og hovedsageligt vidner om det Samme hele Rækken af den byzantinske Mosaiktypus' thronende Christusbilleder, vistnok i forskjellig Grad, men dog saa tydeligt, at vi neppe kunne forstaa, hvorledes Indflydelsen saa ofte har kunnet blive benægtet. Dette vilde endogsaa være uforklarligt, om vi ikke medtoge i Regningen de theologiske, dette Spørgsmaal behandlende Forfatteres Tilbøjelighed til at søge Christusbilledets Udspring indenfor selve Christenheden, idet de gjerne ville holde den gamle Kirke fri for slig forargelig Synkretisme. Men vi spørge dog med Rette: hvorledes skulde paa anden Maade den factiske Lighed kunne fyldestgjørende forklares, som dog Mange før os have seet, mellem Christusbilledet og Zeusbilledet?

Prosopografiernes gamle Forfattere, en Pseudo-Lentulus, en Johannes Damascenus o. a. beskrive jo Alle i visse af sine Træk. mere eller mindre den Phidiaske Zeus' Typus, saaledes som vi kjende den fra den Eliske Mynt, idet de beskrive Christi Hoved. Gaa vi for et Øjeblik tilbage til disse Beskrivelser, saa skulle vi se, hvorledes visse Partier Stykke for Stykke passe paa Zeusbillederne, — her naturligvis bortseet fra Farven. Lad os erindre den Eleiske Mynttypus og tænke os Enface-Hovedet fuldstændiggjort ved Hjelp af Zeus Otricoli, saa høre vi følgende:

Lentulus taler om statelig Væxt, om et Aasyn uden Plet eller Rynke og Nikephoros tilføjer den for Zeushovedet ejendommelige rene Oval, Haaret er langt, delt efter Issen, falder ned til begge Sider lokket og kruset, Nikephoros siger endnu mere zeusligt: „kruset i Enden“ (se Elismynten). Panden kalder Lentulus jævn og ren (Zeus's skyfri Pande uden Furer eller Rynker), den dadelfrie Næse og den ligeledes dadelfrie Mund betegne den rene græske Profillinie og den normalt dannede græske Mund; Skjægget er hos Lentulus som i Zeusbilledet stærkt, ikke langt, men delt, Holdningen hos Joh. Damascenus og Nikephoros noget bøjet, hvad der ogsaa udmærker Zeus i Olympia. Og saa sluttelig Lentulusbrevets mærkelige Udtryk „med værdigt Aasyn“ og „som de, der saa ham, i lige Grad maatte elske og frygte“. Klinger det ikke som om vi stode foran Zeusbilledet og hørte om dets ofte berømmede Værdighed, med hvilken dette Billede forenede Mildhed og Majestæt, altsaa i lige Grad indbød til Kjærlighed og Frygt? Hvorfra denne Lighed selv i den forøvrigt saa karakterløse Beskrivelse hos hine middelalderske Forfattere, om ikke derfra, at de alle, idet de skrev efter Christusbilleder, netop have beskrevet Urbilledet: Zeus i Olympia.

Aarsagerne til Uligbederne inden Typeligbederne.

Kun Et have vi endnu at forklare: hvorfor denne Lighed, naar en virkelig typisk Efterligning er tilstede, alligevel er saa lidet fremtrædende, at den endog har kunnet ligefrem benægtes. Først maa vi nu betone, at Ligheden med Phidias Zeushoved, saaledes som det viser sig paa den bekjendte Hadrianske Mynt fra Elis (Fig. 20) fremtræder saa betydningsfuldt i mange Billeder, at man, naar man ej vil udlede Typen fra Zeusbilledet, kun kan forklare den som fremkommen ved et Tilfælde, hvilket som bekjendt netop ingen Forklaring er. Saaledes t. Ex. Christushovedet i

Cap. Sancta Sanctorum i Lateranet, (publ. af Cancellieri „Notizie delle sacre teste dei SS. Apostoli Pietro e Paolo“) et Terracottahoved fra Katakomberne (Fig. 21), Hovedet i San Paolo fuori le mura (Fig. 46). De theologiske Forfatteres Utilbøjelighed til at gaa ind paa en formentlig saa profan Derivation maa vel her være Grunden.

Men det lader sig alligevel paa den anden Side ikke nægte; i mange af hine Hoveder er Ligheden traadt stærkt i Baggrunden, ofte nok ligetil Ukjendelighed. Men dette har mange og fyldestgjørende Grunde.

For det Første vare de gamle Kunstnere optagne af det Arbejde, saa vidt muligt at forvandle den som en kraftig Femtiaarsmand fremstillede Zeus til en yngre og spædere, trediveaars Mand. Især deleshed gjælder dette om Katakombebillederne. Med de daværende Kunstneres svage Kræfter gik under dette Arbejde Meget af det Karakteristiske i Zeushovedet tabt, ihvorvel aldrig hine ovenfor angivne ydre Kjendetegn. Derfor blive vi i mange af hine yngre Skikkelser netop kun disse ydre Kjendetegn var, det delte Haar, det delte Skjæg, den græske Profil (ogsaa i En-face-Billeder) o. s. v. — iallefald altid nok for at gjenkalde Forestillingen om Urbilledet.

For det Andet kom dertil, at de kunstneriske Midler, der stode hine christne Kunstnere tilbuds, vare uendelig ringere end de Midler, som en Phidias var Herre over, saa at et kummerligt Ansigt, hvori Ligheden med et ophøjet Forbillede neppe var at spore, ofte lod sig tilsyne der, hvor Kunstneren dog havde havt et herligt Urbillede.

Men for det Tredje kom endnu hertil den ulykkelige Prosaisme i hele Opfatningen, der hviler saa trykkende over alt Byzantinskt. Christendommen vilde vistnok, og det i endnu højere Grad — om end

i anden Mening — end Antiken i Zeus, i Christus se og fremstille Idealmennesket. For at opnaa dette betraadte Phidias den poetiske Inspirations Vej; han havde lykkeligt valgt et frugtbart, kunstnerisk Moment for Fremstillingen af den iboende Majestæts og Mildheds Fremtræden i det Ydre; den begeistrede Intuition taler ud fra hvert Træk af selv de middelmaadigste antike Efterdannelser af dette Ideal. De christne Kunstnere derimod, der oftest stod i Kirkens Tjeneste, valgte overensstemmende med Tidens sjunkne Kunstsands og Skjønhedsfølelse en anden Vej end Phidias, den eneste de formaaede at gaa: den prosaiske Abstractions og Constructions Vej, og medens de med det indre Øje, bevidst eller ubevidst, ahnede det Phidiasske Ideals Conturer, construerede de sin Christus som et Menneske, der skulde have alle Skjønheder og derfor ikke fik nogen Skjønhed, idet det Karakteristiske unddrog sig dem, — ganske som det er gaaet mange nyere theologiske Forfattere, der have villet udkaste Christi aandelige Billede, og deri have sammenhobet saamange enkelte Fuldkommenheder, at intet menneskeligt Billede, men kun en død Construction er bleven Resultatet. Vi tør saaledes betegne de ældste Christusportraiters Grundtypus som et Forsøg af de gammelchristen-byzantinske Kunstnere paa at realisere en almenmenneskelig mandlig Skjønhedstypus paa Grundlag af den Phidiasske Zeus. Men medens Zeusbilledet blev en af en stor Kunstners friske Fantasi fremsprungen, ophøjet, levende Individualitet, forbenede det byzantinske Christusbillede sig gjennem dogmatiske Reflexioner om det Gud-Menneskelige til et almindeligt, tørt Schema. Ogsaa de byzantinske Kunstnere tragtede efter at skabe Idealmennesket, men construerede i dets Sted kun Normalmennesket; netop derfor maa ogsaa de gamle Prosopographer, der skreve efter hine Billeder,

tale saameget om „udadlelige“, „rene“, „ædle“ Træk, fordi der af Billederne ikke kunde uddrages noget Karakteristisk. Men da jo ogsaa Idealet bygger sig over Normen, som den menneskelig-skjønne Form om Skelettet, bliver dette byzantinske Normalmenneske, som man efterhaanden gav det Forfærdendes Karakteristikon, i Begyndelsen dog et Slags Schema for Idealmennesket; naar vi altsaa atter indhylle det byzantinske Christusbilledes stive, døde, schematiske Former i flydende, varmt Liv, da staa vi uden at mærke det igjen overfor den antike Kunsts Idealmenneske, dens Gud — overfor den Phidias'ske Zeus: da Renaissancen gød sit Liv over den byzantinske Form, da fremstod atter et Zeusligt Elismynt-Hoved som Christi Billede, saaledes hos Poussin, Thorvaldsen (se Titelbilledet), Michelagniolo o. a. Thi som en æsthetisk Naturlov viser det sig for os, at, ubundet af alle Confessionsformer eller Religionsformer, Forestillinger, der ere opvoxede paa lignende Kulturgrund, ogsaa skabe sig lignende Formudtryk, at saaledes Ideen om den absolute, guddommelige Majestæt, forenet med den menneskelige Kjærlighed og Mildhed, vil udtrykke sig paa lignende Maade, enten denne Ides Bærer heder Zeus eller Christus, naar Kunsten blot har sin Rod i en fælles Kulturgrund.

At nu i Renaissancen, især hos Michelagniolo i Cap. Sistina, hos Raffael i Loggierne (Fig. 23), men ogsaa hos næsten alle andre Kunstnere fra den nyere Tid, Zeushovedet (Fig. 22) med fuld Bevidsthed om denne Lighed har tjent som Model saavel for Fremstillingen af Gud Fader som af Gud Søn, skulle vi senere paa sit Sted vise.

Vi erindre, at der for Paneasstatuen var foreslaaet en Forklaring, ifølge hvilken Christusbilledet skulde være udgaaet fra Sarapis- eller Asklepiosbilledet. Om det nu end kan være muligt, at den **Christus-Sarapis.**

s. k. Christusstatue i Paneas har Hensyn til Sarapis-Asklepios — hvad jeg ikke tør absolut benægte —. kan jeg dog, efter Alt hvad her er oplyst, ikke tiltræde den Mening, at overhovedtaget Christusbilledet skulde skylde Asklepios eller Sarapis sin Oprindelse. Derimod tror jeg at kunne anvise Sarapisbilledet den det tilkommende Plads i Christusbilledets Udviklingshistorie, idet jeg tillægger Følgende:

Ødelæggelsen af det berømte Sarapeion i Alexandria under Theodosius den Store (se ovenfor) var et mod Hedenskabet i Ægypten rettet Hovedstød. Denne Institutions store Betydning for Vedligeholdelsen af de hellige Traditioner blev med et Slag tilintetgjort. Fortællingen om Sarapis' velsignende Virksomheds Overføren paa Christus, da Gudens ventede Hævn for Ødelæggelsen udeblev, fører Rossmann („Vom Gestade der Cyklopen und Sirenen") paa den Tanke, at hin Drift til at identificere det Nye med det Gamle endogsaa kunde have strakt sig til Christi ydre Foreteelse, „saa at Kunstneren bevidst eller ubevidst dannede sit Billede af den skjæggede Christus netop efter Sarapis, i hvis Skikkelse Plutons Typus viser sig forenet med Æskulaps". Jeg vil gjerne tiltræde denne Mening, saalænge blot denne Hypothese ikke vil forklare Oprindelsen til det skjæggede Christushoved; thi for at løse dette Spørgsmaal i hin Retning — hvad der unægtelig synes at være Rossmanns Mening, maatte det være bevisligt, at det skjæggede Christushoved allerførst udgik fra Alexandria; men da dette vanskelig lader sig bevise, tør vi ikke støtte Formodningen i dens Almindelighed, især da stærke saavel indre som ydre Grunde synes os at tale for Zeusoprindelsen; men derimod antage vi en senere Indflydelse fra Sarapistypen paa den allerede udviklede Zeuslige Christustypus, en Omform-

ning af denne færdige Typus, — en Indflydelse og en Omformning, paa hvilken Rossmann dog ikke har tænkt.

Sarapiskultens og Hadesbilledets (Fig. 24) store Udbredelse i de første Aarhundreder efter Christus var naturligvis af Indflydelse paa Gnostikerne, og talrige gnostiske Gemmer vise os Sarapishovedet — vistnok med Christusbetydning — thi den Evige fremstillede som sagt Gnostikerne ganske anderledes. Disse gnostiske Sarapisbilleder har nu sandsynligvis dannet Overgangen til det Følgende.

Der forekommer i Middelalderen en hel Række Christusbilleder, som véd et ejendommeligt Træk skille sig fra de sædvanlige med de aabne Træk og den klare Pande. Paa samme Tid nemlig som Byzantinismen begynder at chargere Christushovedets Majestæt i Retning af det Forfærdende, opdukker omkring Aar 700 i Pontianuskatakomben ved Rom et afskyelig slet Christushoved (Fig. 25), det første i en lang Række, der endskjønt vistnok oprindelig udgaaet fra samme Ideal som de øvrige, dog forudsætter et noget anderledes formet, mere om den mørke Pluton erindrende Forbillede. Ansigtet har ikke mere Zeushovedets fine Oval, det er næsten kuglerundt, afskrækkende mørkt og hæsligt, men navnlig skiller det sig fra andre Christushoveder ved sit tykt valkede Haar, der ligger som en Krans om Hovedet. Medens Christusbillederne ellers udmærke sig ved sin „rene“ Pande, der stundom endog udbreder sig næsten uformeligt, er Panden her ikke blot for en Del bedækket af det forøvrigt som sædvanlig delte Haar, men der falder endog to s. k. Marelokker ned i Panden, paa hvilken man opdager stærke Spor af Rynker.

Forgjæves har jeg overalt søgt efter en Forklaring paa dette paafaldende og senere gjennem hele Middelalderen ofte gjentagne Fænomen: de tvende i Christusbilledets Pande nedfaldende Marelokker; jeg

har ingen fundet, før jeg kom til at undersøge det parallele Forhold mellem det sædvanlige Zeushoved og det med samme næsten identiske Sarapishoved. Thi naar vi se bort fra, at vi paa den ene Side have at gjøre med den skjønne Antiks Verker, paa den anden dermod med en dybt sunken Kunstperiodes slette, schematiske Arbejder, er Typeforandringen fra de sædvanlige Christushoveder til det Pontianske Hoved ganske parallel med Zeushovedets Forandring til Sarapishoved.

At Sarapis kunstmythologisk er at henføre til Zeus er givet, da hans Idealbillede er afledet af Zeusbilledet, om han end efter sit Væsen, ifølge Tacitus' Ord: „Deum ipsum multi Aesculapium — — qvidam Osirin — — plerique Jovem — — plurimi Ditem patrem conjectant", ligesaagodt kan stilles sammen med Lægeguden, den ægyptiske Osiris eller Hades. Det, som skiller hans Typus fra Zeus er, at Sarapis grændser nærmere til Hades, og antager Underverdenens Guds dunkle Karakter, der jo imidlertid ogsaa var dannet efter Zeus. Meget ofte anvendte man derfor for Fremstillingen af Sarapis dunkle Stenarter. Videre udmærkedes han ved den paa Hovedet baarne Kalathos (Modius). Typisk dele Sarapisbysterne sig i to Klasser, af hvilke den første har Karakteren af mildt, tungsindigt Alvor, den anden er mørkere, mere bevæget i sit Udtryk og langt mindre ædel i Formopfatningen (Overbeck, Kunstmythologie, Zeus S. 307).

Det mest paafaldende kunstneriske Middel til at skille Sarapishovedet fra Zeushovedet, siger Overbeck, er „Haarets forskjellige Dannelse, der istedetfor at løfte sig ivejret over Panden og lade denne lyse frem i sin Klarhed og Magt, halvt bedækker Panden som et Slør og tillige paa Siderne snævrere indrammende Tindinger og Kinder, erindrer om natlige Skygger og laaner den skjulte og i Mørke hyllede Underverdensguds Ansigt noget vist Hemmelighedsfuldt".

Dette er nu specielt sagt om den Vatikanske Sarapis, men gjælder ifølge Overbecks Ord som almindelig Beskrivelse. Dertil kommer nu hyppig Straalekronen. Som bekjendte Afvigelser fra Zeushovedet fremhæver Overbeck videre, at paa Sarapishovedet Ansigtet er bredere. Gjælder det nu ovenikjøbet om Sarapisbillederne af anden Klasse, at nogle af dem, som Frøhner siger, vise, „un caractère de férocité brutale“, saa have vi Kjendetegn nok, der hentyde paa Pontianuskatakombens Christushoveds parallele Forandring.

At den usædvanlig svære Korsnimbus skriver sig fra Betragtningen af Sarapis Straalekrone, vil jeg ikke paastaa; derimod saameget sikrere, at de øvrige Forandringer hænge sammen med Benyttelsen af et — sandsynligvis gnostisk — Sarapishoved, der er brugt istedetfor et Zeushoved, til Udgangspunkt. Ligesom nemlig oftere Sarapis' ligesom Hades' i Panden nedhængende Haar indskrænker sig til to Lokker, saaledes er ogsaa den Pontianske Christus' tvende i Panden nedfaldende Marelokker af typisk Betydning, og naar paa samme Tid en større Ansigtets Bredde, en større Haarfylde, der omskygger Hovedet, og sluttelig „le caractère de férocité brutale“ udmærke Sarapis, saa kan det dog vel ikke være tilfældigt, at alle disse Kjendetegn træffe sammen i vort Christushoved.

Christus-Zeus-billedets almindelige Betydning.

At saaledes en vis Række middelalderske Christushoveder, som vi senere skulle betragte, hænge sammen med Sarapishovedet, anse vi som yderst sandsynligt. At disse Sarapislignende Christushoveder udfalde tørt, schematisk, afskyelig slet og hæsligt, var Tidens og Kunstnernes Skyld. Kun tør man ikke anse Sarapishovedet som Christushovedets oprindelige eller udelukkende Forbillede; denne Ære tilkommer alene hint Kunstens herligste, mest ophøjede Verk, det Hoved, der i sin hele Karakter modsvarer den menneskelige

Forestilling om Himmelens og Jordens Herre. Visselig en „hedensk Afgud“ som Prototyp for vort Christusbillede; men saa paa den anden Side: **hvilken** hedensk Afgud!

Afbildet staar Christus for os, afbildet af christne Kunstnere, ufuldkomment, stundom slet, raat, stundom alvorligt-ophøjet — altid dog i Overensstemmelse med den skjønneste Form, som nogensinde en from jordisk Kunstnerfantasi har dannet, som Udtryk for guddommelig Majestæt og Kjærlighed. Dannet efter Zeusbilledet staar han for os, dette Billede, der ikke var nogen stum Fetisch, men et Verk, hvis Anskuen efter talrige Udsagn af Grækere som af Christne, var andagtvækkende — Andagt ikke for Billedet, men for den evige Gud, hvis Væsens Hovedegenskaber Billedet udtrykte i jordisk-menneskelig Form, i Menneskets Form, om hvilken det heder, at den „er skabt i Guds Billede“. Dette gamle Zeusbillede var jo ligesom det efter samme skabte Christusbillede, et andagtvækkende Billede af ham, som ethvert alvorligt-religiøst Gemyt havde skuet, saalænge Menneskets religiøse Anlæg have været stedte i Udvikling, af ham, der blev tilbedt, da Menneskehedens ældste Fædre vandrede om paa Mellemasiens Sletter, længe før Folk og Sprog og Religioner havde spaltet sig, af ham, Lysets Gud, „Lysenes Fader“, som alle Folk oprindelig have betegnet med samme Navn: Dyaûs, Zeus, Deus, Ty, Iddio, Dieu; Dyaûs-Pitar, Diespiter, Jupiter, Zeus-pater, den „himmelske Fader“.

„Disse to Ord“, siger Max Müller (Indledn. til Religionsvidenskaben), „disse to Ord indeholde den ældste menneskelige Bøn, den ældste religiøse Poesi, som existerer, og at denne Bøn var kjendt og blev udtalt, at dette Navn tillagdes den ubekjendte Gud, før der endnu gaves Sanskrit eller Græsk, derom kunne vi være overbeviste. Da vi første Gang hørte Navnet Jupiter, saaledes som Homer eller Ovid har forvandlet

ham til en trættekjær Ægtemand eller en utro Elsker, da havde vi ingen Ahnelse om de hellige Reliqvier, der laa skjulte i dette profane Skrin."

„Folkene have delt sig, de ere blevne visere, vel ogsaa bedre; men naar de skulle udtale det, sóm er os Alle det Højeste og Dyrebareste, naar de i samme Ord skulle udtrykke sin Bæven og sin Kjærlighed, det Endelige og det Uendelige, da have de intet andet Udtryk, end det, som deres Fædre engang havde: den gammel-ariske Bøn: „Himmelske Fader!" i den Form, som den nu evig skal beholde: „Fader-vor! Du som er i Himlene!"

Ja, isandhed, om end uklart, om end i det Fjerne: det var dog inderst inde denne Fader, som ogsaa Phidias vilde skildre, da han forenede Majestæt og naadig Mildhed i sin Zeus' Aasyn: sin Bæven og sin Kjærlighed søgte ogsaa de Christne at nedlægge i sit Christusbillede, da de — bevidst eller ubevidst — gik tilbage til Tanken i det gamle Zeusbillede, for i Christus at fremstille den samme Forening af Kjærlighed og Majestæt.

Dette Christusbillede som Billede af den menneskevordne Gud, er det samme, som engang i Olympias hellige Lunde aabenbarede sig for Phidias henrykte Blik, — langt fra at være en for Christi Billede nedværdigende Tanke, er dette tværtimod en af de mest ophøjede, vi kunne tænke. Thi at Christusbilledet er oprundet af Phidias' Zeusbillede, siger os jo kun, at man i ham, som Udtrykket for det Ideal-Menneskelige, vilde fremstille det, som han i Virkeligheden var: den evige Faders rene menneskelige Billede.

3.
Det Dionysiske Christusbillede
eller
Oprindelsen til den romanske og gothiske Crucifixtypus.

(Hermes Kriophoros. Dionysos Zagreus.)

Om Pilatusbillederne og de gnostiske Gemmer.

Gammelchristne Hymner i Formen dannede efter Dionysoshymnerne.

Uden Kjendskab til de underfuldt-dybe Ahnelser, der give sig tilkjende i den græske Dionysoskultus, vilde den Paastand, at vor Crucifixtypus er fremgaaet af de hin Kultus tilhørende Dionysosbilleder, sikkerlig vække Anstød som nedværdigende for den christne Kunst, og selv efter at have lært at kjende den dybt betydningsfulde og med Menneskets inderste Naturbevidsthed om Brøde og Forsoning sammenhængende Mysteriekultus, vilde denne Paastand vel endnu synes betænkelig, om vi ikke skarpt havde fæstet Øjet paa den Sandhed, at enhver inderlig religiøs Tro, den maa nu fremtræde i China eller i Rom, i Zeuskulten eller i Brahmaismen, i Osiris- eller Dionysoskulten, altid er et Led af den store Aabenbaringskjæde, gjennem hvilken Gud gjennem Aartusinderne opdrager Mennesket til Sandhedens Erkjendelse.

Vi vilde heller ikke have vovet at opstille denne Paastand, naar den ikke traadte os imøde som en Kjendsgjerning, der tillige finder sin tilstrækkelige historiske Forklaring saavel paa den ene Side i de gammelchristne Kunstverkers Afhængighed af den antike Kunst og paa den anden Side i Gnosticismens stærke Indflydelse paa hin Kunsts Frembringelser.

Lytte vi til Tonerne af den gammelchristne Lyrik, bliver den Parallel strax tydelig, som paa den mest slaaende Maade kan drages mellem denne og den Orphiske Lyrik. Selv Navnet paa den gammelchristne

Hymnelyrik maa gjenlyde af Dionysosnavnet, idet den, ligesom de Orphiske Hymner til Demeter og Dionysos kalde denne Gud *ϑεον πολυῶνυμον* (den mangenavnede Gud), saaledes selv kaldes *πολυῶνυμος ᾠδῄ*. Ja, ogsaa den antike Poetik anvender endog dette Navn paa selve Digtarten, idet nemlig den Hymne, med hvilken man anraabte „Underverdenens Guder og de tryllekyndige Dæmoner“, ifølge Lukians Udsagn betegnes som *πολυῶνυμος* (Münter, Sinnbilder etc.).

Ligesom de gamle Dionysoshymner ærede sin mangenavnede Gud, idet de opregnede en Række af disse Navne efter hverandre, saaledes finde vi i de ældste christne Hymner ganske den samme Ejendommelighed. Lad os læse nogle Linier i den berømte Sophokleiske Bakchoshymne i Antigone eller den 40de orphiske Hymne til Demeter, der er optagen i Anthologien (Eilh. Lubius ed. pag. 122 & 123) og som (af Andre betegnet som No. 39) citeres af Creuzer, og sammenligne dem med den berømte Clementinske Christuslovsang, for at se deres fælles Karakter fremtræde:

Mangenavnede Gud,
Du Kadmos Datters Stolthed!
Tordneren Zeus' Søn!
Hersker over Ikarias*) Dale,
Hvor Deo bor,
O Bakchos!
— — — — —
Chorfører i den glødende Stjernedans!
Priset i Nattens hellige Hal!
Træd ind i Festens Lys!
Omjublet af Naxiske Kvinders Dans!
Der gjennemsværme Natten,
Fejrende Dig med Danse,
Du Skattens Vogter! Jakchos!

(Soph. Antigone.)

*) Variant af B. Unger.

Daimon! Mang'navnede, du, Almoder, Gudinde, o Deo!
StraalendeDemeter, Ungdommens Amme, som skjænker det Gode
Du, som dig glæder ved Fred, og det mangefold virkende Arbejd' —

— — — — — — — —

Saaerske, Samlerske! Signende Laden, der modner os Sæden!
Du, som din Bolig har valgt i Eleusis' hellige Dalbugt!
Hulde, efterlængtede, Du, som nærer alt Dødligt.

— — — — — — — —

Du væxtgivende, vidtberømte, Bakchos Veninde!
Salige, kom! O Rene, med Jordens Frugter belæsset!
Bring Du os Fred paa Jorden og Ret og glædende Orden,
Rigdoms Velsignelse giv os, og skjænk os endelig Sundhed!

(Orph. Hymne 40.)

Du de ubændige Hingstes Tømme,
Du Vinge for dem, som ej fare vild,
Du Børnenes faste Ror!
Du den dyrebare Hjords Hyrde!
Saml omkring dig
De skyldfrie Børn,
Til Gud Herrens Pris!

— — — — —

Du, de Helliges Drot!
Den himmelske Faders
Alherskende Ord!

— — — — —

Menneskesjælenes
Gode Fisker!

— — — — —

Barmhjertigheds Brønd!
Du, de Retfærdiges Kraft!
Guddommelige Liv
For dem, som prise Gud!
Jesu Christe!
Du den milde Jomfrus
Himmelske Melk,
Fuld af Naade!

— — — — —

Lovsynger med Kraft
Guds vældige Søn,
Det Fredens Haab —
Alle Christi Børn!
Det hellige Folk
Prise enigt Fredens Gud!

(Den Clementinske Lovsang.)

Vi behøve her aldeles ikke at indlade os paa det vanskelige philologiske Spørgsmaal om de Orphiske Hymners Opstaaelsestid; thi selv om disse, som Lobeck mener, ere af Byzantinsk Oprindelse og saaledes tildels kunne være dannede netop efter Christne Hymner, saa støtte de sig dog ganske vist ved Siden deraf paa lignende, ældre og ægte Hymner af denne Art; vi se det jo, naar vi inddrage den Sophokleiske Bakchoshymne i Sammenligningen, om hvilken dog Ingen kan paastaa, at den er dannet efter en christen Hymne. Af deslige polyonyme Hymner citerer Münter (Sinnbilder S. 18 ff.) en hel Række af Pave Damasus (366—384), af Ennodius af Pavia (511) og Biskop Orientius (516).

Saa ere da de ældste christne Hymner, hvad Formen angaar, dannede efter Antikens Dionysoshymner, og vende vi os mod den bildende Kunst, saa skulle vi her blive var en endnu større Indflydelse af Dionysoskultens Billeder.

Paa dobbelt Maade deltage Dionysoskultens Kunstverker i Christusbilledets Opstaaen, engang allerede — sammen med den apolliniske Indflydelse — som medbetingende til Dannelsen af den græske Ynglingeskikkelse, der forestiller Christus paa Sarkophagerne, men dernæst ogsaa, hvad der er mærkværdigere, som influerende paa den skjægbærende Korsfæstedes typiske Fremstilling. **Dionysosidealets dobbelte Indflydelse.**

De dionysiske Billeders Indflydelse paa Sarkophagernes Christus er nu ligesaalidet som den Apollinske Indflydelse egentlig typisk. Som Formidler og

Forbindelsesled mellem de to Strømninger, der have frembragt denne Figur, den apolliniske og den dionysiske Strømning, er naturligvis Orpheus at anse, hvem vi allerede have betragtet under de Apolliniske Figurer. Men ogsaa som Fader til de med de Eleusinske og Dionysiske nærbeslægtede Orphiske Mysterier maa vi erindre ham, og gjennem ham staa vi strax ved Indgangen til den Dionysiske Idekreds.

Den gode Hyrde en lambærende Faun (Hermes Kriophoros-Christus).

Først stiller sig som Overgangsled ved Siden af Orpheus en Figur, der med samme Vished som denne tilhører den Apolliniske Kreds, maa siges at tilhøre den Dionysiske: vi mene den Bakchiske Thiasos' lambærende Faun, der i Katakomberne og paa Sarkophagerne optræder som „den gode Hyrde“.

„Jeg er den gode Hyrde“, havde Herren sagt, og mere end engang havde han sammenlignet sig med den „rette“, den „gode Hyrde“, og sin Menighed med Faarene, med Hjorden. I Parablerne havde han vist Disciplene, hvorledes den gode Hyrde forlader de ni og nitti Faar for at søge det fortabte, indtil han finder det, l æ g g e r d e t p a a s i n e S k u l d r e og bærer det hjem, hvor der da bliver større Glæde over det ene Faar, der var tabt og blev gjenfundet, end over de ni og nitti, der ikke bleve tabte. Den gode Hyrde elsker nemlig sine Faar og giver sit Liv hen for dem; naturligt altsaa, at det allerede tidligt fandt Indgang hos de Christne, at fremstille ham, der havde offret sit Liv for Hjorden som „den gode Hyrde“, sædvanlig da med Faaret paa Skuldrene.

Men naar nu de Hedningchristne — og saadanne vare jo som sagt vel alle den første Generations Kunstnere, — skulde fremstille dette Thema, hvorledes skulde det da været muligt for dem at glemme, at i de plastiske Fremstillinger af den Bakchiske Thiasos ligesaavel som i de Eleusinske Mysterier mangfoldige Gange en lignende Figur havde staaet levende

for deres Øjne, Kriophoros, Vædderbæreren, enten en ung Faun, eller en Hyrde, eller en Hermes, der bærer en Vædder, eller et Lam, stundom vel ogsaa en Ged eller en Kalv paa Skuldrene eller har det ved sin Side (Fig. 28). Vi kjende endnu den Dag idag mange saadanne Figurer fra Antikens Dage: bl. A. en archaistisk staaende Figur med en Kalv paa Skulderen, hvis fire Fødder Faunen holder sammen paa Brystet med begge Hænder — Akropolismusæet i Athen — saa og den rask fremskridende Faun med et Kid paa Skulderen fra San Ildefonso i Spanien (Fig. 26); saa en Faun med et Lam paa Skulderen i Vatikanets Museo Pio-Clementino. Katakombernes og Sarkophagernes christne Kunst tog intet Anstød af simpelthen at skjære Faunens lille Hale af og studse hans Øren, for saaledes uden Vanskelighed at forvandle Faun-Lambæreren til et Christusbillede.

Vi skulle finde en lang Række af deslige christne Fremstillinger (Fig. 27 og 29). Og hvor dette skulde have vakt Anstød, der besade Kunstnerne andre, af bakchiske Billeder afledede, dog ikke mere den forhadte Kultus umiddelbart tilhørende Figurer, der bragte den samme Ide til Anskuelighed: ligefremme Genrefremstillinger af en Hyrde, der bærer et Lam paa sine Skuldre, ligeledes et af den antike Kunst ofte nok fremstillet Motiv. I et Vægmaleri fra Herkulanum se vi Hyrden, fastholdende Lammets fire Ben paa Brystet med den venstre Haand, sandsynligvis bærer han Lammet til en Offerfest. Den samme Tanke finde vi — kun noget anderledes fremstillet — i Nasonernes Grav, hvor Hyrden betegner Foraaret og staar i dandsende Stilling med Hyrdestaven i den ene, det paa Skuldrene hvilende Lams fire Ben i den anden Haand. I Bunzens „Beschreibung Roms“ finde vi et lignende antikt Billede omtalt i Villa Marco Simone i Rom som Sarkophagrelief. Ligesaa findes det som —

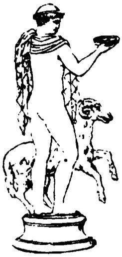
rimeligvis hedensk — Sarkophagrelief i Tortona. Overgangen fra de antike til de christne Fremstillinger af Hyrden er nemlig saa umærkelige, at sædvanlig kun Hyrdens centrale Stilling i det hele Anlæg kan tjene som Tegn paa den christne Oprindelse.

Saaledes kan f. Ex. et i Urbanuskatakomben fundet, i Villa Corsinis Have opstillet Sarkophagrelief (afb. hos Münter, Tab. 3, fig. 61) vanskelig paa anden Maade end gjennem Fundstedet bestemmes som christent, saa lig er Hyrden de sædvanlige antike Faun- og Hyrdefremstillinger. Det Samme er Tilfældet med et lignende Sarkophagrelief i Louvre (Clarac pl. 254 og pl. 122).

Faunen med Lammet fra den Bakchiske Kreds gaar tilbage til et Urbillede, som har givet Anledning til uden tilstrækkelig Grund at tale om en typisk Indflydelse af Hermesbilledet paa den ungdommelige Christus — nemlig til Hermes Kriophoros, den vædderbærende Hermes. Lad nu saa være, at en vædderbærende Hermes hist og her har tjent en Kunstner til Forbillede istedetfor den lambærende Faun — derfor at tale om Hermes' typiske Indflydelse paa Sarkophagernes Christusbillede, er ganske vist at gaa ligesaa langt som om vi vilde tale om en direkte typisk Indflydelse af Faunen med Lammet eller af Apollon-Helios. Typisk er den ene Indflydelse saa lidet som den anden. Men ogsaa Hermes Kriophoros tilhører imidlertid Dionysoskulten, i alle Fald spiller han en Rolle indenfor de Eleusinske Mysterier, og derfra havde de christne Kunstnere altsaa Anledning nok til at anvende Mysteriernes gode Hyrde paa Christendommens gode Hyrde; Pansanias siger hemmelighedsfuldt, idet han gjentagende berører hin mystiske Fremstilling (II, 3. 4. V, 27. 5, IV, 33. 4. IX, 22. 2). „Hvad man indenfor Demeters hemmelige Kultus siger om Hermes med Vædderen, ved jeg vistnok meget godt, men jeg siger det ikke.“

26

27



28

29

30

31

Alfred Fosterud lith. Christiania.

Dionysiske Christusfigurer.

I.

Undertiden ved man formelig ikke heller her, om Hermes Kriophoros eller Christus er ment. Hyrden forekommer f. Ex. paa en Sarder, der engang tilhørte Generalabbeden Chiappini i Rom. Der staar han i antik Tunica mellem to Faar og med et tredje paa Skuldrene. Ved Siden af ham se vi en Kornsegl og en Stjerne (Maanen og Solen). Passeri giver denne Gemme en flerfoldig Forklaring: enten er den hæretisk-gnostisk eller christelig og fremstiller den gode Hyrde, eller den er hedensk og fremstiller Hermes Kriophoros. Men paa Bagsiden staar et christent Symbol, et Anker mellem to Fiske; gnostisk atter er Fremsidens Indskrift: Ἰάη, d. e. Ἰάω, Jave, Jehovah. Maaske staa vi foran en hedensk Fremstilling, der er bleven forsynet med gnostiske Symboler. I dette Tilfælde kalder Passeri som sagt Figuren, skjønt den er ubetegnet: Hermes.

Det var saameget naturligere, at de christne Kunstnere optoge Hermes Kriophoros i Kredsen af sine Christusfremstillinger, som den græske Kunst jo besad en Fremstilling af denne Antikens gode Hyrde, der hørte til den gamle Tids mest udmærkede Verker i Kalamis Hermes Kriophoros i Tanagra. I denne By bar jo længe hvert Aar ved Hermes Fest den skjønneste Yngling et Faar paa sine Skuldre rundt Staden til Erindring om, at Hermes engang havde befriet Staden fra Pesten, idet han bar en Vædder omkring Stadens Mure. I Korinth var han fremstillet med Vædderen ved Siden af sig, i Olympia og Oechalia bærende Vædderen, som Hjordens naadige Beskytter og Vogter. I den Pembrokeske Samling, Wiltonhouse, opbevares endnu en archaisk Hermes med Vædderen paa Skuldrene (Fig. 30). Et Sidestykke hertil danner en Hermes paa en i Volci funden Kylix, hvor han foruden Vædderen tillige bærer sin Caduceus. Medens Hermes i de fleste af disse Verker bærer Vædderen paa Skuldrene, medens dens Ben ligge over hans Bryst,

se vi ham paa en ligeledes i Volci funden Vase i Musæet i Berlin bære Vædderen paa sine Arme, liggende op mod hans Bryst. Opregnelsen af de talrige christne Efterdannelser (t. Ex. Fig. 29 og 31) hører ikke hid — vi skulle finde dem i Sarkophagtypens Udviklingshistorie.

Den ungdommelige Christus-Dionysos.

Men i et endnu nærmere og ganske direkte Forhold til Dionysoskultens Verker træder den christne Kunst først, idet den optager til billedlig Behandling et andet Ord af Christus. Han havde ikke blot sagt: „Jeg er den gode Hyrde“, men tillige: „Jeg er Vintræet“, og i den hellige Nadveres Indstiftelse havde han kaldt Vinen sit Blod. Vistnok var Christi Benyttelse af Brødet og Vinen som sakramentale Medier i Nadveren umiddelbart foranlediget af de to Gudsgavers nærende og styrkende Egenskaber, samt vel ogsaa af Melchisedekofferet, men han traf dog her paa den betydningsfuldeste Maade sammen med Orphikernes gamle Symbolik, der — som vi have bemærket — ligeledes i Vinen saa den for Verden døde Gudssøns Blod. Mærkværdigt er det nu, at — skjønt Kirkefædrene ofte og tydelig have udtalt sin Afsky for Dionysoskulten, der dengang dels var udartet til liderlige Orgier, dels for den endnu uudviklede Betragtning, der ikke kunde hæve sig til en Paulus i Athen's høje Anskuelse, netop gjennem de paafaldende ydre Ligheder maatte vække Anstød og Forargelse, — de Dionysiske Fremstillinger alligevel fuldstændigt liste sig ind i den christne Kunst; ja saa stor er denne indre Lovs Magt, der, dragende frem den rene Kjerne af den udartede Sag, former ligeartede Ideer i lige Former, at de christne Kunstnere ikke blot have indført de Dionysiske Symboler fra Antiken i den christne Kunst, som de allervigtigste, men endog maatte komme saavidt, at de ikke blot fremstillede den ungdommelige Dionysos som Christus, men endog benyttede den skjæggede Dionysos-Zagreus

som Grundtypus for den Korsfæstede. Denne højst interessante og betydningsfulde Proces skulle vi her — stadigt støttende os paa Monumenterne selv — driste os til at fremstille. Strax at fremstille Dionysos directe som Christus kunde naturligvis ikke falde Kunstneren ind, saalænge Kirken strengt afvisende fordømte enhver Berøring med den skjændige Dionysoskultus. Men derimod at give Christi Ord billedlig Form, naar han havde udtalt: „Min Fader er Vingaadsmanden“, „Guds Rige er Vingaarden“, „jeg er det sande Vintræ“, „Jeg er Vinstokken og I ere Grenene“ (Joh. 15, 1. 5.) — eller naar han talte om „Arbejderne i Vingaarden“, det var ikke blot tilladt, men endog en priselig Gjerning. Men hvorfra hente Motiverne til disse Fremstillinger, om ikke fra de antike, bakchiske Billeder? Paa denne Vej sneg de Dionysiske Billeder sig ind i den christne Kunst. Vare nu ovenikjøbet Kunstnerne bekjendte med de nu ikke længere hemmeligholdte Orphiske Mysterier, saa var dermed endnu et vigtigt Moment givet til Benyttelsen af de dionysiske Billeder — de kunstneriske Paralleler til gamle Verker, der behandlede lignende Forholde, gav sig af sig selv. Saa begynder da Indvandringen først ganske skjult — i Ornamentiken, hvor Vintræet som Christussymbol formes efter gamle, hedenske Forbilleder. At disse Vinrankeornamenter nu ikke traadte ind i den christne Kunst aldeles uden hedenske Hentydninger, at meget mere med dem virkelig Dionysiske Forbindelsesled kom tilsyne, det se vi tydeligt nok deraf, at i den christne Kunsts antikiserende Rankeslyngninger Pantherdyret, den ungdommelige som den indiske Bakchos' vilde, men af Guden tæmmede Ledsager, blev indført i Kredsen af disse Ornamenter. Et Exempel paa, hvorledes deslige antike Ornamenter bleve overførte directe i Christendommen, danner den berømte s. k. Ptolemeiske Vase, et lidet, af en Sardonyx skaaren

Krater, hvis Reliefer vise Vin- og Laurbærløv, men ved Siden deraf ogsaa Bakchiske Masker, en Buk og en Panther. Den befinder sig nu i Pariserbibliothekets Antikkabinet, men tilhørte tidligere Kirken St. Denis, til hvilken den skjænkedes af Carl III den Enfoldige. Som saaledes helliget den christne Kirke erholdt dette Bakchiske Krater en Dedication til Christus:

„Hoc vas, Christe, tibi mente dicavit.
Tertius in Francos regmine Carlus.

(Fodstykket med Indskriften blev bortstjaalet 1806.)

Rankeornamentet alene, anvendt som christeligt Smykke, finde vi i det Lateranske Baptisteriums Capel, hvor det i Forbindelse med den der udøvede hellige Handling tydeligt nok udtaler sin symbolske Betydning.

I St. Januariuskatakomben i Neapel findes Plafondmalerier af ubetinget christelig Oprindelse, paa hvilke blandt andre hedenske, specielt Dionysiske Fremstillinger ogsaa Pantheren, Bakchosdyret, forekommer. Man skulde være fristet til at anse det Hele som hedensk Arbejde, hvis ikke midt iblandt de Bakchiske Billeder Syndefaldet forekom. Flere Forfattere sætte disse Fresker saalangt tilbage som til 2det eller 3dje Aarhundrede.

Snart begynde de Bakchisk-ornamentale Fremstillinger ogsaa at optage menneskelige Bakchiske Figurer, især Fremstillinger af Vinhøsten. Ogsaa her gjøre hedenske i Christendommen overførte Fremstillinger Begyndelsen. Da Fundamenterne til Peterskirkens Sakristi bleve lagte, fandt man 1777 en oval Sarkophag med skjønne Basreliefer — den opbevares nu i Vatikanets Museo Pio-Clementino. Man ser der fem Par, der udføre Bakchiske Danse, og som, ifølge Gerhard og Piper, udtrykke de forskjellige Grader af Bakchisk Mysterieindvielse gjennem de overfor hinanden stillede Fauners og Mænaders forskjellige Bevægelser. Specielt bemærkes en Bakchantinde, der

holder i Vejret en bedækket Phallus, og en anden, der, bekrandset med Vinløv, udmærker sig ved sine vildt orgiastiske Bevægelser. Disse Par ere adskilte ved Løvehoveder, under hvilke man ser Genier, ridende paa Panthere. Denne Sarkophag indeholdt to Skeletter, og ved Siden af den fandt man en Indskrift, om hvilken det med fuld Vished kan siges, at den tilhørte Sarkophagen, og som virkelig ogsaa indeholdt to Navne; og denne Indskrift var af christelig Oprindelse: Navnene vare Johannes og Titianus. Vi have saaledes her en hedensk Dionysisk Sarkophag, benyttet som Kiste for to Christne af fremragende Betydning, — om med eller uden Bevidsthed om Figurernes Betydning?

Særdeles ejendommeligt er et Vægmaleri i den tidligere s. k. Kalixtkatakombe, hvor man i Lunetten ser Vinranken som Ornament, men besat med elleve Duer — den tolvte Fugl er iallefald ingen Due — samt elleve nøgne Genier, der samle Druer — sandsynligvis Apostlerne som Arbejdere i Vingaarden. Arbejdet er ubestridelig christeligt.

En christelig Sarkophag i Museo Capitolino viser ligesom Katakombemalerier Genier og Druer. Ligeledes finde vi druesamlende Genier paa en christelig Sarkophag i San Lorenzo fuori le mura ved Rom.

Paa en iøjnefaldende Maade fremtræder den bekjendte Christelig-Dionysiske Sarkophag i Sala della croce greca i Vatikanet, denne Sarkophag, der — skjønt uimodsigelig af christen Oprindelse — endnu mod Slutningen af 1600aarene kaldtes „Bakchos Grav“, og det ihvorvel den endnu dengang befandt sig i en christen Kirke, som man ogsaa derfor — uden nogensomhelst virkelig Grund — vilde anse for et oprindeligt Bakchostempel: vi mene nemlig den fra Rundkirken Sta. Costanza 1780 til Vatikanet overførte Constantias, Constantin den Stores Datters Sarkophag. Paa Frontsiden af denne Sarkophag, der — vi gjentage det —

absolut er et christent Arbejde, ligesom den slette Formbehandling tydelig nok taler om efterconstantinsk Tid, se vi druesamlende Genier og Fugle mellem Festons, paa de to Sider Drenge (Genier), der presse Druer. Fire Dionysiske Masker smykke Sarkophagens Laag. Paafugle, oprindelig helligede til Hera, tør vel neppe her tænkes indviede til den nye Himmeldronning, Væddere erindre saavel om den Eleusinske Kriophoros som om det christne Faarsymbol. De bevingede Genier maa vel nærmest kaldes Eroter.

I Mausolæet selv, den nysnævnte Kirke Sta. Costansa, hvor Sarkophagen tidligere stod, fortsættes denne Dionysisk-Christelige Symbolik. Vi finde der en rig Mosaik i den ydre Omgangs Tag, udenfor Rækken af de Kuppelen bærende Søjler. Denne Mosaik forestiller en fuldstændig Vinhøst, hvor Genier (Eroter) samle Druer, bære dem hjem og presse dem. Böttiger (Kleine Schriften ausgegeben v. Sillig II, 343 no. 35) har villet overbevise os om, at disse Mosaiker oprindelig have tilhørt Hadrians Mausolæum, men af Constantin ere indtagne og anbragte i denne Kirke. Naar dette var Tilfældet skulde disse Mosaiker, ifølge Böttiger, indeholde en Antydning om den Eleusinsk-Bakchiske Indvielse, som Hadrian havde modtaget paa sin Rejse. Om disse Mosaiker nu (hvad der dog ej er synderlig Grund til at antage) ere en hedensk i en christen Kirke med fuld Bevidsthed overflyttet Bakchisk Composition, eller de — hvad der kan ansees for sandsynligt — var en oprindelig christelig Kirkecomposition, bevise de i begge Tilfælde, hvor mærkværdigt dybt de Dionysiske Billedværker i Tiden efter Aar 300 vare trængte ind i Christendommen.

Men endog med Fremstillingen af Jesu eget Liv blande sig de Bakchiske Billeder. Paa en Sarkophag i Musæet i Marseille se vi Christus staaende paa et Bjerg mellem to Disciple, omgivet af Scener af Jesu

Liv; men over disse Fremstillinger stode tidligere i Frisen vingede Drenge, Genier (thi Englene afbildede den gammelchristne Tid ikke paa denne Maade), samlende Korn og Druer, Brød og Vin (Ceres og Bakchos, Demeter og Dionysos).

Naar Forestillingerne først vare saaledes sammenvoxede, kan det ikke undre os, paa christne Monumenter, der tilhøre en Tid, hvor det gamle Had mod de nu forsvundne Bakchiske Orgier var slukt, endelig at se Dionysos selv optræde paa christne Kunstverker, og det endog — det kan ikke nægtes — i nogle af dem, ligefrem repræsenterende Christus.

Som sædvanlig begynder Processen ogsaa her med, at hedenske Billeder blive indoptagne i den christne Kirke; men sluttelig skulle vi se, hvorledes Hedningguden bryder ind i selve den christne Kunst. I Middelalderen var det ikke usædvanligt — vi have allerede seet Exempler derpaa — at anvende Bakchiske Sarkophager som Begravelser, især til Biskopgrave, som jeg formoder ikke uden en dertil knyttet Betydning, at Biskoppen var en Arbejder i Herrens Vingaard. Saaledes finde vi i Marseilles Musæum en Sarkophag med Bakchos og Ariadnes Triumph, i hvilken engang Biskop Maurontus af Marseille hvilede i Kirken St. Victor. Nævnte Biskop døde 804.

To Dionysossarkophager har jeg i Salernos Domkirke seet anvendte til Erkebiskopgrave.

I Begyndelsen af 1300aarene bleve nogle Medlemmer af Familien Savelli begravede i Kirken Maria de Ara Coeli i Rom; som Basis for det over dem rejste Monument tjener en Sarkophag med Fremstillinger af Bakchisk Indhold.

Ogsaa andre kirkelige Bakchiske Monumenter findes. Vi kunne saaledes erindre om en spaltet Marmorsøjle med Bakchiske Figurer i Klostergaarden i Lateranet; den var tidligere opstillet i Kirken selv

og gjaldt i ældre Tid for at være en af de ved Christi Død brustne Klipper („et petræ scissæ sunt". Matth. 27, 51). Sikkerlig har ogsaa dette Monument engang været benyttet til kirkeligt Brug.

I Dômen i Gaëta benyttede man ligetil henimod vor Tid som Døbefont et Krater, der var fundet i Formia, og paa hvilket den unge Bakchos Opdragelse var fremstillet af Salpion fra Athen. Nu opbevares Krateret i Museo Nazionale i Neapel.

Paa et Reliqvieskrin i Quedlinburg fra 1100tallet findes indsat en Amethystkamée, som er smykket med et Bakchoshoved.

I Forbigaaende kunne vi ogsaa bemærke, at paa en christen Sarkophag i Lateranmusæet den med de Orphiske Mysterier sammenhængende Mythe om Eros og Psyche (paa en Sarkophag tager Psyche endog Del i et bakchisk Optog) fremtræder i en Forbindelse, der lader os forstaa, at „Psyche" er den reddede Menneskesjæl og „Eros" den guddommelige Kjærlighed, d. v. s. Christus selv. Fremstillingens dionysiske Aand viser sig deri, at Psyche fremstilles holdende Druer frem imod Eros: det er Sjælen, som med Christus „nyder Vintræets Frugt i Faderens Rige" (Matth. 26, 29. Se H. Brunn, Das Museum des Laterans in Rom. Tübinger Kunstblatt 1844. s. 330).

Men endelig se vi Dionysos fremstillet som Christus i et Verk fra den gammelchristne Tid, paa en Sarkophag i St. Agneses Katakomber, der ubestridelig er af christelig Oprindelse. Dionysos indtager nemlig Compositionens Centralplads, der ellers altid tilhører Christusbilledet. Der staar han, omgivet af Eroter og Aarstidernes Genier — paa begge Sider ser man en Løve, der sønderriver en Hjort. Sarkophagens christne Oprindelse fremgaar af Indskriften, der ubetinget er ægte: „Ar. Agapetilla, ancilla Dei, quae dormit in pace", mellem to paa christelig Vis bedende Figurer.

Hele Anordningen viser, at vi her staa overfor den stærkeste Synkretisme, der har vovet det Uhørte, ganske direkte at lade den gamle Verdens Σωτήρ ikke blot parallelisere men endog paralysere den nyes. Om end dette Tilfælde ikke ofte forekommer, saa viser det dog, hvor utroligt dybt Bevidstheden om den gamle Dionysoskultus var trængt ind i den christne Kunsts fineste Porer, og at vi saaledes virkelig, ganske i den samme Mening, i hvilken vi forhen kunde tale om et Apollinisk Christusbillede, saaledes ogsaa her kunne tale om et Dionysisk.

Ogsaa en af Chiflet meddelt gnostisk Gemme No. 42, (Fig. 32) fremstiller den ungdommelige Bakchos som Christus. Det er en Helfigur med Krone paa Hovedet, og med et Bæger i venstre Haand, og ved Siden Indskriften Θ. Χ. (θεος χριστος). Selv om Bogstaverne ikke skulde have den af mig formodede Betydning, men som Chiflet mener betegne Forbandelse og Velsignelse (hvad der er mig ubegribeligt) saa fremstiller Gemmen dog utvivlsomt Christus som Dionysos. Stenen er en Onyx, fra den Bagarryske Samling. Ejendommeligt er det at bemærke, at Bægret ganske har Formen af den middelalderske Kirkes Nadverkalke med Nodus. En dybere indgroet Synkretisme kan man vel vanskelig finde.

Sarkophagtypen som en skjøn, skjægløs græsk Gudeyngling er saaledes dannet gjennem de forenede Indtryk af Apollon-, Dionysos-, Orpheus-, og det Eleusinske Hermes Kriophoros-Ideal. Vi have ligeledes seet Christus Salvator og Pantokrator opstaa af Zeus-(Sarapis-Asklepios) Idealet: kun et Spørgsmaal staar nu tilbage: Hvorledes forholder dette skjægbærende Christus-Salvatorhoved sig til det skjægbærende Crucifixhoved? Er dette at udlede ganske af samme Kilde som hint eller ikke? For at besvare dette Spørgsmaal vil Intet være frugtbarere end endnu at dvæle noget

Pilatusbilleder og gnostiske Dionysosgemmer.

ved de Dionysiske Indtryk, som den gammelchristne Kunst havde modtaget fra den antike.

Gjennem hvilke Midler og ad hvilken Vej vare disse Indtryk blevne saa dybe og varige? Gjennem Gnostikerne.

Christendommen har Menneskets Forsoning med Gud til Maal, Læren er kun Middel. Men naar nu denne, „Kundskaben", Erkjendelsen, Gnosis (1 Kor. 13, 3) bliver ophøjet til Maal, da opstaar Gnosticismen. Begavede Hedninger, Mænd paa Højden af sin Tids Dannelse bleve dybt berørte af det Nye og Store i den christne Lære, uden dog at gjennemtrænges af Christendommens Livskraft. Det var for dem naturligt at indpode Christendommen paa den hedenske Stamme, og vaklende mellem Spekulation og Mythologie forklarede de — heri følgende Platonikernes Exempel, — de folkelige Myther og mythiske Skikkelser som en Symbolik af deres egne Idéer. I sine egne Myther finde Gnostikerne Sandheden i de hedenske Myther, hvilke de i deres raa Skikkelse overlade til den store Hob, idet de beholde den højere Gnosis for sig selv og endog paa mange Maader søge at hemmeligholde denne.

For Gnostikerne vare Hedendom og Christendom saaledes sammenvoxne, at det blev dem let at anknytte hedenske Billedværker til christne Forestillinger, og da saa Gnosticismen sluttelig forsvandt, og Frygten for Billeder samtidigt hermed veg, saa blev de i Gnosticismens Halvmørke opstaaede, synkretistiske, hedensk-christelige Billeder tilbage som den herskende Kirkes Arv og Eje, som denne ogsaa grundigt vidste at benytte sig af, da nu Intet længer stod i Vejen for Billedernes Indførelse i Kirken. Vi betvivle ikke, at saavel Christus-Zeus, hvad jo de af os anførte gnostiske Gemmer synes at bevise, som Christus-Apollon oprindelig og efterhaanden er traadt ud af det gnostiske

Mørkes Nat og ind i Kirken; at dette var Tilfældet med den Christus-Dionysos, der senere fik en saa høj Betydning, skulle vi forsøge ligefrem at bevise.

Som de urældste Christusbilleder nævnte den gamle Kirke de gnostiske Karpokratianeres (og Basilidianeres) Billeder, der iallefald tilhørte 100 Tallet, da allerede Irenæus († 202 eller 208) omtaler dem, idet han fortæller, at denne gnostiske Sekt i Modsætning mod de Orthodoxe meget tidligt beskjæftigede sig med den Kirkefædrene mistænkelige Kunstudøvelse og besad Christusbilleder af Sølv og Guld, om hvilke de paastode, at Pontius Pilatus havde ladet dem forfærdige, endnu medens Christus levede. Dette Udsagn synes at hentyde paa Passionstypen, hvilket her er at fremhæve som særdeles vigtigt. Man bekransede disse Billeder, opstillede dem ved Siden af Philosopherne Pythagoras, Platons og Aristoteles' og ærede dem paa hedensk Vis.

Sagnet om de s. k. Pilatusbilleders Oprindelse, der ikke var at behandle blandt de middelalderske Sagn, behøver ikke at vederlægges, dets Usandsynlighed er af sig selv indlysende; derimod maa vi se desto nøjere til, hvilke Billeder det kan have været, som Karpokratianerne ærede under dette Navn, da Passionstypens Oprindelse sandsynligvis skjuler sig derunder.

Det er at formode, at det var et saadant Billede af Christus, som Kejser Severus Alexander lod opstille i sit Lararium. Vi læse hos Lampridius (A. Severus cap. 29): „In larario suo, in quo et divos principes sed optimos [et] electos, et animas sanctiores, in qveis et Apollonium et qvantum scriptor suorum temporum dicit Christum, Abraham et Orpheum et hujusmodo ceteros habebat ac majorum effigies rem divinam faciebat“. Orpheus og Apollonins repræsenterede naturligvis den gamle og den nye

Græcicisme, Abraham og Christus den gamle og den nye Judaisme.

Augustinus omtaler en gnostisk Kvinde Marcellina, der levede allerede paa Biskop Anicets Tid (altsaa 150—161 e. Chr.), saaledes omkring 100 Aar før Severus Alexander, og om hvilken han siger, at hun havde opstillet Christi Billede ved Siden af Pauli, Homers og Pythagoras.

Ganske vist er det deslige gnostiske Christusbilleder Eusebius mener, naar han siger: „Man kan ikke undres over, at Hedningerne, hvem Christus havde gjort Velgjerninger, gjøre saadant (han taler om Opstillingen af Paneasgruppen), da jeg ogsaa har set malede Billeder af Christus og Apostlerne Petrus og Paulus, der ere blevne opbevarede lige til vor Tid, thi vore Fædre plejede uden Forskjel, følgende hedensk Skik, at udmærke alle dem med deslige Æresbevisninger, der havde gjort sig fortjente af dem som Frelsere“. ἐθνικὴ συνεθεία gjengiver Raoul-Rochette med „superstition paienne“. (!)

Nu, af deslige gnostiske, vistnok ikke malede men skaarne Christusbilleder, have nogle holdt sig til vor egen Tid. Raoul-Rochettes apollolignende, Marquis Fortia d'Urbans Samling tilhørende Christusgemme synes at være en saadan.

Endnu langt mærkværdigere er dog en anden s. k. Christusgemme (thi den sikkerlig forfalskede med Lentulushoved og hebraisk Indskrift forbigaa vi —) en Smaragd i Phil. Chiflets Samling, der er publiceret af Jo. Chiftet, senere omtalt af Jablonsky, af Münter og Raoul Rochette og endelig af Wilh. Grimm.*)

*) Jo. Macarii Abraxas ed. Jo. Chifletius (Antw. 1657) Tab. 26, Nr. 111. Jablonsky Opuscula III, p. 403; Münter Sinnbilder II, 17; Antiqv. Abhand. p. 62 Anm. 16; W. Grimm die Sage von Urspr. des Christusbildes, Raoul Rochette, Discours etc. p. 21.

Denne Gemme maa vi paa det nøjagtigste undersøge (Fig. 33).

Men førend vi udtale vor egen Mening om dens Betydning, ville vi først høre Münter, Jablonsky og Grimm.

Münter siger (Sinnbilder l. c.): „Hvad der gjælder om Karpokratianerne turde vel ogsaa være anvendeligt paa andre gnostiske Sekter. At disse, navnlig Basilidianerne holde meget paa skaarne Stene er bekjendt. Deres Abraxasgemmer findes i alle Cabinetter. En gnostisk Sten med Christi Billede tror Jablonsky at have fundet i Gemme 111 blandt de Chifletske Stene. Det er Hovedet af en Afdød bedækket med Blade og Torne af en spidsbladet Plante, og ikke ulig de gamle Christusbilleder — Tornene og deres Blade kunde jo vel forestille Tornekronen og være Crataegus Azarolus eller Rhamnus Spina Christi Linnaei, af hvilken sidste Plante Marcellus Empiricus, Constantin d. Stores Livlæge paastaar, at den havde været flettet. Bladene stemme vistnok ikke ganske overens med denne Væxts Blade, men er imidlertid ikke væsentlig forskjellige fra den. Kun er Opsatsen paa selve Hovedet, der hænger sammen med Bladene mig uforstaaelig, hvis den ikke skal forestille Væxtens Frøkapsel“.

Som man ser, er Opsatsen paa Hovedet Münter uforstaaelig som uforklarlig paa en Tornekrone, og i sine ældre antiqvarische Abhandl. erklærer han ogsaa virkelig Hovedet for ikke at være noget Christushoved, men et ægyptisk Gudehoved. Opsatsen har vel da forekommet ham som en Kalathos, med hvilken den dog i Formen ikke har meget tilfælles.

Her falder hans Mening sammen med Chiflets, der ogsaa anser Hovedet for at være en Sarapis.

Jablonsky derimod, som holder Gemmen for en Christus, siger l. c. „Adspectus ipse hujus imaginis cum illis Domini picturis, quæ nobis continuo et

ubique ob oculos versantur, id mihi confestim persuasit". Ogsaa Jablonsky tilskriver Gnostikerne Gemmen.

Grimm, der ikke kjender Münters ældre ægyptiske Forklaring, forkaster dog, og det af gode Grunde, den Formodning, at vi her skulde staa foran et Christushoved. Han skriver: i Spidsen (for de ældste Christushoveder) skulde en skaaren Sten, der er udgaaet fra Gnostikerne, være at sætte, hvis den virkelig, som Jablonsky (p. 402—403) antager, hørte hid. Den er afbildet hos Münter Tab. 5 no 3 og forestiller Hovedet af en død Mand, bedækket med Blade, der tildels løber ud i Spidse, og ovenpaa hvilket igjen staar en regelmæssig Figur, omtrent lig med en ubestrenget Lyra, i hvilken Münter er tilbøjelig til at se Væxtens Frøkapsel. Ansigtets Form, det til Siderne nedhængende Haar og Skjægget have visselig Lighed med et Christusbillede; men i denne Usikkerhed lægger jeg heller dette Monument tilside, især da det i det Følgende vil vise sig som højst usandsynligt, at man allerede saa tidligt skulde have afbildet Christus med Tornekronen."

Denne sidste Bemærkning er ikke blot rigtig, men kunde endog udvides, idet saa godt som enhver Passionsfremstilling forblev fremmed for den ældste Kirke; — der forekommer kun én saadan og det fra en meget sen Tid i Katakomberne — saa at vi med en høj Grad af Sandsynlighed tør sige, at en saadan Fremstilling af Christus vilde være umulig paa hin Tid og savne alle nødvendige Forudsætninger.

Ved Siden heraf bemærke vi nu, at ingen Tvivl nogensinde er rejst mod Gemmens Ægthed; selv Grimm, der forøvrigt udtrykker sig saa forsigtigt hypothetisk, siger dog med fuld Bestemthed, at det er en gnostisk Gemme; omendskjønt han forkaster Christusbetydningen, siger han dog ubetinget: „som

er udgaaet fra Gnostikerne". Ligesaa Jablonsky, Chiflet og Münter.

Men hvis denne Gemme er ægte og gnostisk og ikke fremstiller Christus, da siger den talende, paafaldende Christuslighed os med stor Styrke, at vi her staa foran en af Christusbilledets allervigtigste Prototyper. Gemmens virkelige Betydning maa altsaa være os dobbelt vigtig at erfare. Jeg vil forsøge nærmere at begrunde min Anskuelse af dens Betydning.

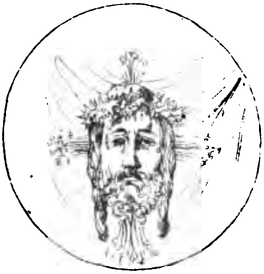
Betragter man Billedet uden nogensomhelst forudfattet Mening, saa maa man give Jablonsky ubetinget Ret i, at det uden videre er at opfatte som et Christushoved. Mange middelalderske Crucifix- og Passionshoveder (Fig. 4. 34. 35. 75 men især 36.) ere i Karakter og Udtryk vort Hoved slaaende lige. Men de nys anførte Grunde forbyde os at anse Hovedet for en tornekronet Christus.

Saa staar Sarapis for Tour, Chiflets Formodning. Opsatsen med Bladene skulde da danne Kalathos — som den stundom forekommer paa Mynterne: bekrandset. Efter vor Mening rejse sig dog mod denne Forklaring flere Vanskeligheder, der ende med ganske at kuldkaste den. Først da den formentlige Kalathos Form, der er aldeles uhørt, og vel — som Grimm rigtigt antyder det — ligner en Lyra, men ingenlunde nogen Kalathos. For det Andet forekommer her Attributer og Kjendetegn, som vi aldrig finde ved Sarapis. De lynstraalelignende Linier, der gaa fra Hovedet nedad, kunne dog umulig tages for at være den Straalekrone, der undertiden smykker Sarapis; det spættede Dyreskind over Brystet er absolut fremmed for en Sarapis og endelig de lukkede Øjne, fuldkommen uforklarlige paa et Sarapisbillede, om end Tænie og Mangelen paa de i Panden nedfaldende Lokker ikke ere uden Sidestykke paa Sarapismynter. (Se Overbeck, Kunstmythologie, Zeus S. 317.) Sluttelig

afvige alle de øvrige af Chiflet meddelte gnostiske Sarapishoveder fuldstændigt fra dette; men sammenligne blot dette Hoved no. 111 med no. 106, 109, 110 og 112 hos Chiflet.

Lad os nu sammenfatte under Et alle Hovedets Kjendetegn. Figuren bærer ovenpaa Hovedet enten som Grimm formoder: en Lyra eller — hvad der synes mig sandsynligere — en Lotusblomst — i ethvert Tilfælde ingen Kalathos. Fire Blade, af hvilke de to øjensynlig ere Egeblade, med kuglerunde Egenødder, de to Andre vel ikke betegne Torne, men snarere maaske Pinienaale, bekrandse Panden, over hvilken en Tænie er bunden. Lynstraaler udgaa fra Hovedets Sider nedad, et spættet, pantherlignende Dyreskind bedækker Brystet, og endelig ere Øjnene lukkede. Nu spørges der om ikke alle disse Kjendetegn forenede hentyde paa én og til og med kun paa én ganske bestemt Fremstilling — nemlig paa Bakchos Zagreus.

Den Orphiske Lyre kunde tilhøre Bakchos Zagreus formedelst den nære Sammenhæng mellem Dionysosblodet og den Orphiske Kultus, ligesom den, sat over Hovedet, ogsaa i en Gemme tilhører den tragiskdionysiske Digter Aischylos. Men anse vi Opsatsen for en Lotosblomst, saa erindrer denne Blomst vistnok om de græske Külters Forening med de ægyptiske, og specielt om den senere Tids alexandrinske Gnosticisme, men kan under ingen Omstændigheder stemple Hovedet til en Sarapis. Egeløvet med Egenødderne, der oprindelig tilhørte Zeus, tilkommer dog ogsaa hans Søn, Dionysos, og Lippert anfører navnlig i sit Daktyoliothek I, 379 en Carneol med den indiske Bakchos, smykket med Egeløv. Hvis vi i de øvrige Væxter tør se Pinienaale, vil man maaske indrømme os, at ogsaa Pinien var viet til Bakchos. Maaske er disse Blade dog nærmest at anse som tilhørende Lotosblomsten. Hovedet er



35

34

33

36

32

37

38

Alfred Fosterud Lith Kristiania

Dionysiske Christusfigurer.

II.

smykket af et Sejersbaand, der ubetinget og altid tilkommer Bakchos. Lynstraalerne erindre paa dobbelt Maade om Bakchos; thi for det Første var han født i det Semele fortærende Lyn, for det Andet skjænkede jo Zeus ifølge de Orphiske Mysteriers Lære sin Søn Bakchos (Zagreus) Magten at slynge Lynilden. Det spættede Panther- eller Daadyrskind, Nebris, der bedækker Brystet, og paa hvilket hverken Grimm, Münter eller nogen af de tidligere Betragtere har været opmærksom, taler ganske uimodsigeligt om Dionysos — og endelig: hvilken Gud skulde vel rimeligere kunne fremstilles med lukkede Øjne i Dødssøvnen end den i Døden over Døden ophøjede Dionysos Zagreus? At denne Fremstilling er et unicum, og at et Relief i Villa Albani viser en anden Opfatning af Dionysos Zagreus kan ikke anføres imod dens Dionysosbetydning. Hvem den end foreforestillede: Sarapis eller en anden Gud, altid vilde den være unicum, og selv om man saa vilde mene, at vi her stode foran en smuk, usædvanlig Fremstillingsmaade af Sarapisidealet: Nebris og de lukkede Øjne kunne dog ingen Anden tilhøre end Dionysos Zagreus. Kun paa denne Maade forenes alle Hovedets Kjendetegn i en enhedlig og naturlig Forklaring. At Dionysos som Christus ikke var noget uhørt hos Gnostikerne, derpaa have vi allerede tidligere seet en Prøve, ligesom vi af hele Gnosticismens Væsen kunne slutte, at denne ikke var uvilligt stemt mod den gamle Mysteriegud.

Den antike Gud altsaa, der var en Søn af den evige Fader og den kadmeiske Jomfru, der i sin Barndom flygtende for sine Fienders Efterstræbelser, senere blev Udbrederen af Humanitetens Rige, han, hvis Blod var Vinen, som blev pint og dødet af de raa Naturmagter, nedsteg i Dødsriget, men atter opstod for at leve og regjere med den evige Fader, denne Gud er altsaa i Kunsten bleven Prototypen

for Frelseren, for ham i hvem Dionysosmysteriet ligesom alle Mysterier have erholdt Opfyldelsen af, hvad de prophetisk have anskuet, af sine Ahnelser om Menneskeslægtens Skyld og Forløsning — Jesus Christus af Nazareth.

Som et Tegn paa, at ogsaa senere Tider har følt Ligheden mellem visse Former af den skjæggede Dionysos og Christustypen, kunde man vel i Korthed anføre, at den frankiske Konge Pipin i sit Sigill førte en skjægget Bakckos, som dog vel sandsynligvis gjaldt ham for at være en Christus. (Piper.)

Lægge vi nu den Basilidianske Dionysosgemme (Chiflet 111) (Fig. 33) ved Siden af t. Ex. Wildgraf Friedrichs Sigill (cirka 1300) (Fig. 34) eller ved Siden af Mester Wilhelms (?) Veronikachristus i Münchens Pinakotek (Fig. 35), saa er Typens saavelsom Anordningens Lighed yderst paafaldende. Det ene Billedes Stjerner, det andets Liliestraaler modsvare Dionysos Zagreus Lynstraaler. Men mest slaaende er dog Ligheden mellem Gemmen og et gammeltydsk Træsnit fra 1400 Tallet (Fig. 36), fremstillende Maria og Veronika med Billedet, staaende under Korset, hvor Alt, endog indtil Pantherskindets Spætter vende tilbage paa en overraskende Maade. Denne Gemme synes — enten i Orienten eller ført til Occidenten af Korsfarerne, at have været medvirkende til Dannelsen af Peterskirkens Veronika-Crucifixtype med Tornekrone.

Men vil man se Urbilledet til den lidende og døende Christus, til Crucifixtypen i dens allerskjønneste Skikkelse, da skal man fra den gnostiske Gemme gaa over til Betragtningen af den antike Fremstilling af den alvorlige, lidende, skjæggede Dionysos, der opstaaet i Antikens Efterblomstring, viser os Christustypen paa den skjønneste og mest overraskende Maade.

Aar 1753 udgravedes i Herkulanum en — allerede ovenfor berørt — Broncebuste af den indiske Dionysos,

der har faaet sin Plads i Museo Nazionale i Neapel (Fig. 37). Vi skulle her betragte den noget nærmere, da vi nu kjende den gnostiske Gemme. Stille vi os saaledes overfor Broncen, at dens Profillinie bliver herskende, saa ville vi ikke blot erkjende en umiskjendelig Christuslighed, men vi ville endog, naar vi holde et Renaissancehoved af den Korsfæstede (som t. Ex. Fig. 38) ved Siden af den, maatte tilstaa, at de med ringe Afvigelser næsten ere som støbt i en og samme Form, og det ikke blot i den fælles Karakter, men ogsaa i mange enkelte Træk og navnlig i hele Anordningen.

For det Første er hele Holdningen den samme. Det tungt nedad og en Smule til Siden heldende Hoved synes at bære hele Byrden af menneskelig Lidelse; kun er Christushovedet, som hængende paa Korset sædvanlig endnu noget mere bøjet fra Skuldrene forover end Dionysoshovedet.

For det Andet lejrer Udtrykket af tung Lidelse og dybt Alvor sig over det ene som over det andet Aasyn, men over Begges Pande ligger udbredt et Træk af mild Kjærlighed og Hengivelse.

For det Tredje er Haaret anordnet paa samme Maade ved begge Hoveder nemlig saaledes, at det forener sig i en stor Knude i Nakken.

For det Fjerde er denne Haarets Anordning motiveret paa Dionysosbilledet gjennem et Sejersbaand, paa Christusbilledet som det synes ligesaa, skjønt Baandet er skjult i Haaret, hvilket paa den mest paafaldende Maade bidrager til, næsten at identificere de to Hoveders Anordning. Og denne Lighed er yderst almindelig. Jeg kan blandt mange andre henvise til et Crucifix fra 1200 Tallet med Haar, der ere opbunden med et fint Baand eller Diadem, tilhørende Domkapitlet i Limburg a. d. Lahn, fæstet paa et Epistolarium, i hvis Midte Korsfæstelsen er

fremstillet, og udstillet Sommeren 1876 i München (Udstillingskatalogen no 130 a.). Efterhaanden viger dette Baand for Tornekronen i Slutningen af 13de Aarhundrede.

Naar vi tænke paa de romanske Crucifixers Kroner, kunde man fristes til at antage, at Tornekronen netop paa denne Vej var kommen ind i Kunsten. Ogsaa paa flere andre Crucifixer fra samme Tid opdagede jeg ved samme Lejlighed den samme Anordning.

Som Uligheder maa vi igjen fremholde Dionysos brede, om stærk Sandselighed vidnende Nakkebygning og de lidenskabeligt i Bredden gaaende Næsevinkler.

At Ligheden med Christustypen allerede har været paafaldende for de første Betragtere af denne Buste, derom synes det Hovedet tidligere tillagte Navn at vidne. Man kaldte nemlig Hovedet uden nogensomhelst ydre Grund: Platon. Er det ikke muligt, at dette Navn netop blev tillagt Busten, fordi man antog, at en saa christuslignende Profil fra Antikens Dage kun kunde tilhøre den, der blandt alle græske Philosopher i sin Lære var kommen Christendommens Ideer nærmest? (Se forøvrigt Visconti Iconogr. I, 18 a., det romerske archæol. Instituts Monumenter III, 7 (Ann. XI. 207) og Overbecks Kunstarchäol. Vorlesungen s. 110.)

Det Herkulaneiske Hoved blev skjult i Jorden Aar 79 e. Chr., og udgravet 1753. Det kan altsaa ikke have øvet nogensomhelst Indflydelse paa Renaissancens Christushoveder. Hvorledes da forklare denne Lighed? Er den tilfældig? Visselig ikke. En saadan „Tilfældighed“ vilde være endnu mærkeligere end Sagens naturlige Forklaring. Denne tro vi at kunne antyde paa følgende Maade:

Enten: Det Herkulaneiske Hoved er ikke en Original, men Copi efter et Originalbillede, som maaske

i flere Efterdannelser har været Middelalderen bekjendt.

Eller hvis dette ikke har været Tilfældet: det det christne Dogme forebildende Dionysosmysterium har skabt sig sit Udtryk for den lidende græske Gudssøn i det Herkulaneiske Hoved. Da Kunsten i Renaissancen atter hævede sig til en Højde, der kunde sammenlignes med den antike Kunsts, var den fjerne Ideforbindelse i Typens Fødselsstund tilstrækkelig for at udforme den Lighed, der herskede mellem Dionysosmysteriet og det christne Dogme, til kunstnerisktypisk Lighed mellem de hine to Blomstringstider tilhørende Dionysos- og Christushoveder. Gjennem skjulte Kilder skaffe beslægtede verdenshistoriske Ideer sig beslægtede kunstneriske Udtryk, eller nærmere forklaret: den menneskelige Skjønhedssands er i sit inderste Væsen kun én, og skaber sig, uafhængig af Confessionerne, idet den gjennemløber samme verdenshistoriske Kreds, lignende Udtryk for lignende Ideer.

Et Slags indirekte Antydning om Rigtigheden af vor Anskuelse af Crucifixtypens Dionysiske Udspring kunne vi ikke undlade i Forbigaaende at paapege. En Forf. i Evang. Kirchenzeitung for 1875, der visselig ikke drømmer om nogen Forbindelse mellem de to Typer, men ganske naivt afleder — direkte eller indirekte — en Anskuelse om Christi *virkelige* Udseende af Billederne, omtaler et — mig desværre ubekjendt — „i Museet i Neapel existerende *angiveligt* Christushoved“, men tilføjer, at „det allerede derved viser sig som uægte, at det har et Udtryk, der snarere vilde passe for *en græsk Bakchos* end for Fredsfyrsten“, og altsaa — idet det maaske *netop* derfor er ægte — fra en modsat Side begrunder vor Paastand om Typernes Lighed.

Den Omstændighed, at i den græske Typedannelse Zeussønnens og Sønnesønnens Typer ere dannede efter Faderens og Bedstefaderens, ja næsten identisk med denne —, den skjæggede Dionysos' og Asklepios-Sarapis Zeuslighed kan her ikke stærkt nok betones, thi ligesom Crucifixtypen kun er den en Smule foryngede og som lidende fremstillede Pantokrator-Salvatortypus, saaledes er Dionysostypen intet Andet end den noget foryngede og som lidende fremstillede Zeustypus.

Selv om det altsaa skulde kunne bevises, at vort gnostiske Gemmehoved ikke var en Bakchos, men en Sarapis, saa vilde dog det Herkulaneiske Dionysos-billede maatte ansees for saa ligt et Christusbillede, at den kunstneriske Forbindelse mellem disse to Ideer maatte ansees for utvivlsom. Vi skulde for dette Tilfælde ville henvise til Sarapis' uafviseligt fore-kommende Identificeren med Dionysos, for at slutte Kredsen af de Kjendsgjerninger, der her foreligge som Forklaring af Christustypens Oprindelse.

Denne Forklaring er nu, for i Korthed at sammen-fatte hele Processen, følgende:

Dels gjennem 100 og 200 Tallets stærke gnostiske Synkretisme, dels gjennem selve Kirkens mindre strenge Agtpaagivenhed under 300 og 400 Aarene, dannede sig Billeder af Christus, der gjennem Kunstnernes inderlige Forhold til antike Idekredse, Forestillinger og Billeder indførte de græske Religions-facers Hovedgude-Typer, der dannede Udtryk for den gammelgræske Religionsbevidstheds rent menneskelige Udvikling, i den christne Kirke som Udtryk for en tilsvarende, ligeledes rent menneskelig Udvikling af de Christnes religiøse Bevidsthed, idet Opfatningen af Christus som den aandelige Sol (Apolloidealet) efter-haanden gik over til Alherskeropfatningen (Zeusidealet)

og Betragtningen af det lidende Menneske (Dionysos-idealet).

Efterat egentlig fortrinsvis den unge stærke, troesmodige, hellige Aand hos den unge Christen-menighed havde hurtigt og forbigaaende præget sig i de kun idealt Christus betegnende græske Apolliniske Skikkelser, blev Phidias Zeus Centralfiguren, hvis Former, da Gud Fader ej turde fremstilles, overførtes paa Christus ὁμόυσιος. Og saasnart omtrent samtidigt hermed baade Gnosticismen og Kirkens Sky for Christi direkte Fremstilling forsvinder, beholder Kirken Christusbilledet som Arv. Da har Tidens Søgen efter Christi virkelige Portrait allerede for længe siden faaet Overhaand over den rent ideale Trang til et Billede, og den apolliniske Christus, den ideale græske Ynglingskikkelse forsvinder overfor den skjæggede Zeus-Christusskikkelse, i hvilken man tror at besidde Christi virkelige Portrait, der bevidnes fra Paneas og Edessa. Saaledes sidder gjennem flere Aarhundreder Christus som Gud Fader paa den Phidiasske Zeus' Throne og i hans Form, indtil i den senere Del af Middelalderen ogsaa Skyheden for Fremstillingen af den evige Fader selv efterhaanden viger, og han selv nu optræder som thronende eller handlende Gud med Zeus' Træk. Paa samme Tid stiger da naturligvis Sønnen ned fra den guddommelige Throne i den bildende Fantasi, og vender nu sin lidende, menneskelige Side frem som den døende Guds Søn (Menneskens Søn) i de Dionysiske, Forsoningsdøden forebildende Former som Crucifixtypus, indtil Typen endelig opløser sig som Type ved den i Renaissancen indbrydende kunstneriske Individualisme og Rationalisme.

Vil man erklære, at hele den Række kunstnerisk-synkretistiske Facta, jeg her har fremlagt, kun er en Række „Undtagelser" i den christne Kunsts Historie,

saa maa man dog erkjende, at disse Undtagelser have spillet en mærkelig Rolle, idet de systematisk have udfoldet det hele typiske Apparat til Christusbilledets Dannelse — lad dem saa længe nok kaldes „Undtagelser“ om man saa ønsker.

Hvorledes den historiske Proces nu udvikler sig, hvorledes i den de forskjellige Tidsaldres og Nationers Aand underfuldt spejler sig, hvorledes ved Siden deraf ogsaa den nu forklarede Typedannelses historiske Gang udvikler sig, hvorledes hver Nation og hver Tidsalder maler sit eget Væsens Portrait, idet de male sin Gud, den thronende som den korsfæstede, — Skildringen af alt dette, af Folkenes Historie i deres Gudsbilleder, der nu skal blive vor Skildrings Opgave i Verkets anden Del, vil paa samme Tid fuldende Beviset for vor Anskuelse om Christusbilledets Oprindelse.

II.

Den typiske Christusfremstillings historiske Udvikling.

A.

De symbolske Billeder og den skjægløs-ungdommelige Sarkofagtypus.

(Til Kirkemødet i Nicæa 325 e. Chr.)

„Jeg er den gode Hyrde."
Ev. Joh. 10, 11.

„Im Reich der Künste ist die Schönheit Tugend,
Und Trägerin der Schönheit ist die Jugend."
Wilh. Herz.

1.

Hindringer for Christusfremstillingen.

Betydningen af det N. T.s Taushed angaaende Christi Ydre.

Apollo- eller Hermesbilledet, af hvilket vi have udledet de ældste ungdommelige Fremstillinger af Christus, maa nu være saa skjøn den vil, Zeushovedet, den døende Dionysos saa ophøjet man kan tænke sig, vi vilde dog — skal den Christne sige — tusindgange hellere kjende den virkelige Forløsers elskede Træk; disse vilde være os langt mere andagtvækkende end det er at vide, at et menneskeligt Fantasibillede, er det end det Højeste, som nogensinde er blevet skabt, og fremstillende selv den højeste Gud, skjuler sig bag vort Christusbillede.

Lad os undersøge denne Anskuelses Rigtighed. Hvis det virkelig var saa, at Christi ydre Træk skulde være af virkelig opbyggende Betydning for den Troende — den hellige Skrift havde neppe unddraget os dem.

Det nye Testament udkaster ikke med et eneste Træk det ringeste Billede af Christi ydre Personlighed; neppe nok kan man finde indirekte Antydninger, som pege i denne Retning. Thi som saadanne tør vi dog vel ikke betragte det, som af Marc. 15, 44 kunde lade sig slutte om hans svagelige Legemsconstitution — eller hvad vi af Matth. 8, 24 kunne slutte om hans sunde Søvn, eller af hans stadige Rejseliv om hans stærke Sundhed, eller af Matth. 9, 9, Lucas 4, 32 eller Joh. 18, 6 om det vældige Indtryk, hans ydre Personlighed har gjort. Ligesaa lidt tør vi med en Forf. i Evang. Kirchenzeitung 1875 paa Grund af Joh. 8, 57 („Du er endnu ikke femti Aar“ — skjønt han faktisk ikke var mere end nogle og tredive) slutte, at han allerede begyndte at se gammel ud. Men allermindst kunne vi tiltræde Delitschs Construction, naar han i sin: „Sehet, welch ein Mensch!“ antager, at „der Schnitt seines Antlitzes aus jüdischem und hellenischem Typus gemischt gewesen“, og at deri skulde være givet et Udtryk for hans universelle Mission, idet „in seinem Aüsseren zugleich mit seiner nationalen Abkunft seine Erhabenheit über natürlich jüdische Nationaleigenthümlichkeit sich ausgeprägt haben wird“. Enhver Beskrivelse saavel af hans ydre som af hans indre Personlighed vil altid staa i Fare for at blive en af alle mulige Fuldkommenheder sammensat constructiv Abstraktion, og saaledes netop berøvet det betydningsfulde Menneskelig-Karakteristiske, tillige undvære al virkelig Skjønhed og Sandhed. Saaledes gik det jo virkelig de gammelchristne Malere, saa ogsaa de middelalderlige og moderne theologiske Skildrere.

Ludvig Tieck begynder sin Novelle „Ein Dichterleben“ med at fremstille en Mand, der iagttager visse Dyr-Ligheder hos alle de Tilstedeværende, og fremstiller dem til sine Tilhøreres store Fornøjelse: da

træder med Et. efterat han har fremstillet diverse Katte, Aber, Rotter o. s. v., en Mand ind i Værelset, om hvem han, greben af den ydre Fremtoning udbryder: „Men han ligner jo et — Menneske“. Den Indtrædende er Bogens Helt. Saaledes elske vi ogsaa at tro, at ligesom Christi Indre ragede ejendommeligt op over alle Andre, saaledes ogsaa hans Ydre viste sig som et friskt, naturligt Udtryk for hans rene, kraftige Natur, fuld af høj, for den ejendommelig Sublimitet, som trodser al Beskrivelse, og som tillige aabenbarede det typiske Menneskelige i det skjønneste Lys, skjønt naturligvis indenfor hans naturlige Stammeforholds Begrænsning. Iallefald: Bibelen tier. Ogsaa Josephus og Tacitus, der har en kort Bemærkning om Christi Fremtræden, tier om hans Ydre. Skulde dette være et Tilfælde? Visselig indordner ogsaa dette lidet paatagede Moment sig i Menneskehedens store, af Gud lagte Opdragelsesplan. Han, der ikke efterlod noget bindende, skrevet Ord, men overlod til sine Disciple i fri Opfatning at overlevere Trækkene af hans indre Billede til Efterverdenen, forat det skulde staa Menneskeaanden aldeles frit om den vilde tro paa ham eller ikke, af hans Ydre skulde der heller ikke gives noget virkeligt, bindende, autentisk Billede, paa det at Ingen skulde hendrages til ham, bestukken af hans ydre Aabenbarelse, eller maaske føle sig ledet fra ham paa Grund af det Frastødende i denne. Ligesom han overlader Evangelisterne at male hans indre Billede frit gjennem hans Ord, saaledes overlader han ogsaa Kunsten at udkaste det ydre Billede ud af den af den fromme Tro befrugtede Fantasi, et Billede som i sig virkeliggjør den højeste menneskelige Skjønhed, i hans Billede at gjengive det typiske Menneskelige som „Gudsbillede“. Ogsaa paa Kunstens Gebet skal Mennesket komme ham frit og utvungent imøde med sin Søgen og Stræben efter hans Billedes

værdige Gjengivelse, og overfor den kunstneriske Opgave er Origenes ellers saa vaklende Ord bleven fuld, historisk Sandhed, at „Christi Ydre var et saadant, som viste sig forskjelligt for Enhver, efter dennes indre personlige Behov".

Om Christusfremstillingens Berettigelse.

Den Tanke kunde nu ligge nær og er ogsaa bleven udtalt, ja navnlig i Kirkens ældste Tid omfattet med Varme af Mange, at Kunsten aldeles ikke burde befatte sig med en Opgave, der syntes saa højt ophøjet over menneskelig Evne som Fremstillingen af Gud-Mennesket. Det Sande ligger iallefald i denne Betragtning, at ingen Tidsalder og ingen Kunstner nogensinde har kunnet fremstille et alle følgende i sit Spor efter sig dragende Billede af Christus, i den Forstand, som det er lykkedes Phidias at fremstille Zeus; men den menneskelige Fantasi er jo netop en evig søgende, evig stræbende, som netop nærmer sig Idealet i samme Grad som dette selv viger bort, idet det bliver højere, saaledes som vi ogsaa ville se, at netop Opnaaelsen af den højeste Kunstblomstring førte med sig den traditionelle Christustypes Opløsning: og saaledes har jo Christusfremstillingen fra en Side betragtet netop været den christne Kunsts kjæreste Opgave, fordi det var dens højeste.

Ja, det Højeste, som hele en rig og dertil sin Gjenstand med Kjærlighed omfattende Fantasi kan give, vil dog altid kun blive ét Individs Anskuelse, én Sjæls Blik paa Christus; da nu paa den anden Side Menighedens Bevidsthed fastholder den engang typisk vordne Opfatning, vil den historiske Udvikling af Typen altid være en Strid mellem den traditionelt fastnede Typus, til hvilken enhver ny Opfatning for at blive følt og billiget af den store Mængde til en vis Grad maa støtte sig, og den nye personlige Ideal-Opfatning, som vil paatrykke Christusbilledet Samtidens aandelige Udtryk. Af denne Strid resulterer

Typeudviklingen, indtil endelig den personlige Opfatning af Idealet sejrer over den traditionelle Typus og medfører Typens *Opløsning*.

Type-billeder.

Vi skjelne nu mellem *Handlingsbilleder* og *Typebilleder* og adskille strax de første, som lægge Hovedvægten paa Fremstillingen af hele Scener af Jesu Liv, forsaavidt de ikke (som f. Ex. i den gothiske Tid: Christus kronende Maria) ere nødvendige for at supplere vor Kundskab om Typen. Vi holde os ellers kun til de egentlige Typebilleder, der fremstille Christi Personlighed som saadan uden væsentlig Handlingsforbindelse, i det højeste undtage vi saadanne Billeder, hvor Hensynet til det Typiske væsentligt overvejer Hensynet til Handlingen.

Nu fremstiller den bibelske Historie Christus væsentlig kun i to Stadier af hans Liv: først som Barn indtil hans andet Aar, derpaa tier Skriften om ham — med Undtagelse af Fortællingen om hans Besøg i Templet ved tolv Aars Alder, — indtil han bliver tredive Aar gammel, hvorpaa den — for det Andet — udførlig behandler de tre sidste Aar af hans Liv fra det 30te til det 33te Aar.

Den bildende Kunst har altsaa væsentlig at fremstille ham enten som Barn paa Moderens Arm eller som fuldt udviklet Mand. Da ingen typisk Udvikling kan iagttages fra Barneansigtet til Mandens Ansigt, anderledes end at de begge hos de største Mestere t. Ex. Raphael i Madonna Sistina udmærke sig ved ophøjet Alvor, udskille vi strax Barnet og forstaa ved Christustypen: Mandstypen fra 30—33 Aar. Men de Typebilleder, der behandle ham som Mand, sønderfalde naturligt i to Arter: saadanne som uden at tage mindste Hensyn til hans formodede virkelige Udseende fremstille ham som en blomstrende, græsk, guddommelig Yngling (Sarkofagtypen, fordi den sædvanlig forekommer paa Sarkofager, udgaaende fra

Apollon-Hermesbillederne) og saadanne, som fremstille ham efter hans formodede virkelige Udseende som en skjægget Mand i Overensstemmelse med Lentulusbrevet (den historiske Typus). Men disse historiske Typebilleder fremstille ham alle enten væsentligt situationsløst, opfattende ham helt almindeligt som Salvator mundi, hvor da det guddommeligt Ophøjede i hans Personlighed accentueres (Salvatortypen, Zeustypen) eller de vise os ham under Lidelsen og ganske specielt paa Korset (Vesperbilleder, Krucifixer, Dionysostypen.)

De ældste Christnes Sky for Christusfremstillingen.

Man tør — som vi have set — ikke tale om et virkeligt Kunsthad hos de ældste Christne — de talrige Monumenter bevise det Modsatte; derimod var den christne Kunst allerede skredet temmelig langt frem, inden Kirken begyndte at afbilde Christus selv. Han var jo altid nærværende i sin Kirke i Ordet og Sakramenterne, hans sande Billede var hans Ord, hvad spurgte man om hans Ydre? Ogsaa vise jo de ældste Christusbilleder ham uden den mindste Fordring paa personlig Lighed som den græske Gudeyngling. Der herskede længe inden de christne Menigheder en Sky for Christi billedlige Fremstilling, der lader sig føre tilbage til æsthetiske, religiøse og Pietets-Hensyn.

Æsthetisk hæmmedes Christusfremstillingen længe derved, at den nye Religions Indhold ikke var af samme Art, som den græske, der ligesom kunde afsløre hele sin aandelige Kjærne i den legemlige Skjønhed; havde man ogsaa kunnet forme en Christus, skjøn som en græsk Gud (hvilket visselig den Gang ikke mere var muligt), saa vilde en saadan Skikkelse dog ikke engang have været tilfredsstillende for den rent æsthetiske Opfatning af hans Personlighed; thi hans Personlighed bærer sit Væsens egentlige Indhold som noget Evigt og Ufremstilleligt i sit Inderste; kun delvis og i enkelte Momenter fremtræder dette Væsen

synligt for det ydre Øje: dette Ydre maatte altsaa fremstille noget Andet end den græske Skjønhedsnorm — og at fremstille noget Saadant formaaede den unge christne Kunst ikke. Og da den alligevel tilsidst, da et Billede blev den nødvendigt, slog ind paa denne Vej og tog sin Tilflugt til de græske Gudeidealer, var dette kun muligt, fordi den græske Kunst iblandt sine Skjønhedsidealer ogsaa havde skabt en Række ophøjede Gudeidealer, der hængte sammen med Folkets inderste, rent religiøse, — ikke mythiske Behov, af hvilke Christendommen saa for sig udvalgte, hvad den netop for Opnaaelsen af sit Maal kunde bruge. Den store Overgang skulde jo banes fra den classiske til den romantiske Kunst, og denne Overgang fordrede Aarhundreder for at gjennemarbejde de Typer, som den efter Formen laante fra Antiken, til fuld Originalitet. Bevidst vilde Kirken naturligvis desuden ikke tilegne sig Noget, den hedenske Kunst Tilhørende — dog skeede det omsider uden Kirkens Medviden gjennem de mindre ængstelige Kunstnere og gjennem den gnostiske Kunst.

Ved Siden af denne æsthetiske medvirkede ogsaa en religiøs Hindring. Den ældste Kirkes nære Forbindelse med den billedsky Jødedom, af hvis Skjød den var fremgaaet, lod altid Billeddyrkelsen vise sig som en nærliggende Fare. Visse Tegn antyde, at denne Fare ogsaa virkelig var forhaanden, — i den Tid, da man benyttede Lammet som Christussymbol bleve jo endog hist og her levende Lam tilbedte. Men netop dette, at Afgudsdyrkelsen laa ligesaa nær som Billeddyrkelsen maatte tilsidst tjene til at vise Kirken, at det til syvende og sidst dog ikke var Billedet som var farligt, men at et Symbol, ja endog en levende Gjenstand indeholdt samme Fare som et Billede af Christus. Og i Virkeligheden ser man

heller intet Spor af, at Sarkofagbillederne eller Katakombeportraiterne ere blevne misbrugte til Billeddyrkelse. Imidlertid bidrog den dybe Ærefrygt, man nærede for det Guddommelige længe til, at Mange ansaa Kunsten, der jo maatte støtte sig til hedenske Forbilleder som en uværdig Bærerinde for det Guddommelige.

Hedenske Beskyldninger mod deChristnes Kultus og Kunstverker.

Den tredje Aarsag til Skyheden for Christusfremstillinger var et Pietetshensyn, som forbød de Christne under Forfølgelsernes Tid at blotstille Christi Billede for Hedningernes Bespottelse, eller endog blot at give deres ophidsede Fantasi nye Aarsager til videre Forfølgelser.

Tidligt og hyppigt bleve de Christne saavel fra Hedningernes som Jødernes Side truede af svære Beskyldninger, der ogsaa traf deres Billeder, men navnlig deres Kultus, og for hvilke de ikke gjerne vilde prisgive Frelserens Billede. De bleve ifølge Tertullian o. A. udskjældte for Atheister, Troldmænd, Maleficanter, „Grækere“, Bedragere, onde Aander, „Sarmentitii et Semaxii“, Æseltilbedere, Majestætsforbrydere, Mordere, Dyr, Allegorister o. s. v. i broget Mangfoldighed. Haanende Breve, der udgaves for at være Samtidiges Vidnesbyrd om Christus, forfattedes, man forvexlede dem aabenbart med Mithrasdyrkerne, og græsselige Sagn udbredtes om Agaperne og Eucharistierne. Jøderne saavelsom Tacitus Annaler XV, 63 udsagde, at de Christne tilbade et korsfæstet Menneske, en Forbryder, der formedelst sine Forbrydelser var straffet med Døden, Andre mente, at Korset, der allerede tidligt benyttedes som Symbol, var deres Gud. Endnu gemenere var Beskyldningerne for utugtig Afgudsdyrkelse med „antistitis genitalia“. Muligvis har den gamle Skik at knæle foran Præsten under Skriftemaalet foranlediget denne infame Løgn. Iallefald bevarer det vatikanske Museo Christiano endnu en Hane

(Gnostikerne afbildede jo sin Jao-Abraxas som en Hane), med en Phallus istedetfor Næb, og Indskriften: *σωτηρ κοσμου*, sandsynligvis Parodi paa et symbolsk, gnostisk-christeligt Kunstverk. — Hadrian troede, at de Christne vare Sarapistilbedere, og et meget udbredt Sagn var det om de Christnes Thyestesmaaltider og Oidipusutugt, til hvilke Nadveren og Eucharistierne gave Anledning. Man paastod, at de Christne indviklede et Barn i Brøddejg og lode de Nyomvendte støde en Kniv i Dejgen og drikke det udflydende Blod, Tegn paa den begyndende Transsubstantiationslære (Thyestesmaaltidet) samt at de medtoge sine Søstre og Døttre til fælles Maaltider og efter Maaltidet slukkede Lysene óg i Mørket bedrev Utugt, uden at vide med hvem. Fredskysset og Broder- og Søsternavnet i Menigheden har rimeligvis været Foranledningen (Oidipusutugt). Endelig paastod man ogsaa, at de Christne tilbade et Æselhoved. Tertullian mener, at dette Sagn har udviklet sig fra en af en eller anden Jøde udført Karikatur med Æseløren og Indskriften „Deus Christianorum onokoites" fordi Jesus var født i en Æselkrybbe — rimeligere er den Mening, at en christelig, slet udført og derfor misforstaaet Fremstilling af Christi Indtog i Jerusalem kan have foranlediget Sagnet. Betydningen af Oxe og Æsel ved Jesu Krybbe endog paa meget gamle christelige Billeder — efter de nytest. Apokryfer — betyder sandsynligvis den ved det nye Testamente hidførte Ophævelse af den mosaiske Adskillelse mellem rene og urene Dyr.

Endnu bevarer Museo Kircheriano i Roms forrige Jesuiterkollegium et interessant Vidnesbyrd om denne Tro i et slet Griffonement, som blev fundet 1857 paa en Mur ved Palatinerbjerget, og rimeligvis er opstaaet omkring 200 Aar efter Chr. F. (Fig. 63) og som fremstiller et Menneske med Æselhoved, hængende paa et

T formet Kors, ved hvilket en Tilbedende i Slavedragt staar. Til større Sikkerhed for, at Hovedet skal forestille et Æselhoved (og ikke som af Nogle paastaaet fremstiller en Typhon-Hippopotamos), er et Y tilføjet ved Siden af Hovedet, betegnende Æslets Skrig. Uuder Billedet staar: *ΑΛΕΞΑΜΕΝΟΣ ΣΕΒΕΤΕ ΘΕΟΝ*, hvor da *σεβετε* synes at være skrevet efter Lyden for *σεβεται*, „Alexamenos tilbeder Gud", altsaa en tydelig Allusion paa de Christne.

Allerede disse og lignende Grunde, af hvilke vi siden skulle faa Anledning til at nævne en væsentlig, nemlig de Christnes egen Anskuelse om Christi Hæslighed, naar vi behandle det historiske Christusportræt, maatte lade den direkte Fremstilling af Christi Person synes de forfulgte Christne betænkelig; de toge da sin Tilflugt til symbolske Fremstillinger.

2. Christussymboler i Katakomberne.

Katakombesymbolerne i Almindelighed af hedensk Oprindelse.

Naar de Christne i den ældste Tid skulde give sin Fantasi frie Tøjler, vare de altsaa henviste til istedetfor Christus at fremstille et Christussymbol. Symbolerne i Katakomberne ere nu overhovedet enten af jødisk eller hyppigst af hedensk, stundom ogsaa af rent christelig Oprindelse. Vi behøve kun at erindre om Symbolerne paa Graven med det romerske Brystbillede i Priscillakatakomben, hvor man staar midt i en Række hedenske Billeder, skjønt Graven notorisk er christelig. Den Liberalitet, med hvilken Christendommen anvendte de hedenske Symboler, var saa stor, at den kun kan finde sin Forklaring deri, at den var en faktisk Nødvendighed. Thi enten de Christne nu vilde eller ikke, de christne Kunstnere kunde umulig unddrage sig denne Idekreds. Undertiden vare de Christne tvungne til at nedlægge sin kjære Afdøde i hedenske Sarkophager, uden at agte paa de hedenske

Billeder, der smykkede disse, kun betragtende dem som Ornamenter. Undertiden misforstod man Indskrifternes og de billedlige Fremstillingers virkelige Betydning, som naar man læste et D. M. (Dis Manibus) som „Deo Maximo", eller man indlagde en christen Tanke i de hedenske Billeder, ansaa t. Ex. Hermes Kriophoros som den gode Hyrde.

Snart blev denne Oversættelse af hedenske Tanker til christelige anvendt af christne Kunstnere med fuld Bevidsthed. Man vilde t. Ex. fremstille den Hensovedes Død, som en Sejr over Døden, strax fremstillede sig for Fantasien Palmesymbolet fra den antike Palæstra; men vilde man nu ikke benytte et saa udslidt Symbol, saa erindrede man, at man ofte nok havde set Sejren fremstillet som en Kvinde med Vinger: og Victoria, Nike, indtraadte i den christne Kunst, uden at man tænkte paa, at hun dog igrunden var en hedensk Gudinde. Saaledes maatte da snart en Pegasus betegne Poesien, en Musa (eller Musernes Moder Mnemosyne?) fremstille Erindringen om den Afdøde, en Bakchantinde Ungdommen o. s. v. Endog hele mythologiske Grupper underlægger man en ny Betydning, som naar Herakles og Hesperiden med Æblet benyttes for at fremstille Adam og Eva under Kundskabens Træ. Endog Flodguderne indtræde som Landskabsbetegnelse paa antik Vis; Flodguden Jordan optræder i Christi Daab i Baptisteriet i Ravenna.

Af samme Art vare nu tildels Christussymbolerne. **Christussymboler i Literaturen** Christus var allerede ofte nok af sig selv betegnet symbolsk som Vinstokken, Hovedhjørnestenen, Døren, Lammet, Brudgommen o. s. v. og de tidligere omtalte polyonyme Hymner havde betydeligt udvidet denne Kreds. Orontius kalder ham i en Hymne:

Janua, virgo, leo, virtus, sapientia, verbum,
Rex, baculus, princeps, dux, petra, pastor, homo,
Retia, sol, sponsus, semen, mons, stella, magister,

Margarita, dies, agnus, ovis, vitulus,
Thesaurus, fons, vita, manus, caput, i
Flos, lapis angularis, dextra, column
Mitis, Adam, digitus, speculum, via,
Hostia, lex, ratio, virga, piscis, aqvil
Justus, progenies regis, regisqve sac
Nomina magna Deo: major at ipse

kortsagt: Katakombernes symbolske vare en saadan „mangenavnet Hymne" en Række af disse Navne bleve allered vendte til hans Fremstilling i den æld

THIS PACKAGE IS INSURED BY THE
Ætna Insurance Company
HARTFORD, CONNECTICUT
In the event of loss or damage to the contents immediate notice should be given to the shipper.
If this package is received by anyone other than the consignee, please advise the shipper or the insurance company.
WARNING
The non-delivery of this parcel or any part of its contents will be fully investigated and the parties responsible therefor prosecuted to the full extent of the law.
Certificate No. F 274527

Christus-monogrammet.

Før vi indtræde i den egentlige Bille os Christusmonogrammet. Monogram Oprindelse og Udvikling, som her kun beskjæftige os, har Carl Friederich nylig fremstillet (i en Opsats i Tidsskriftet „Wartburg" for 1875, Nr. 2). Vi hidsætte af denne Afhandling Følgende:

I Ezechiel 9, 4 læse vi i den førhieronymianske Oversættelse, at Gud befalede Profeten „da signum Thau (T) in frontibus virorum". Allerede Tertullian forklarede dette T om Korset (Adv. Marc. 3,22), og det turde vel hænde, at Propheten ved det brugte Ord, som i det Arabiske desuden ligefrem heder „Kors", har tænkt paa det gamle phønikiske og samaritanske Thau, der har Formen +; vi have altsaa efter dette + som Frelsens, Udvælgelsens Tegn i det gamle Testament.

Ogsaa i Indien betegnede Vischnus og Sivas Tilbedere sine Pander med det hellige Thau (T) til Beskyttelse mod det Onde. Da Jacob velsignede Josephs Sønner, korsede han Hænderne (Gen. 48, 13. 14): som Tegn paa Velsignelse. Ægypterne gjorde Tegnet paa de hellige Brød. Korset betegnede saaledes i den højeste Urtid: Frelse, Velsignelse. Kredsen, O, var allerede i den gamle Tid Evighedens Symbol. Træde

disse to Tegn sammen, betyde de altsaa „Velsignet med Udødelighed“, „velsignet i Evighed“. I det under Theodosius 389 nedbrudte Sarapeion i Alexandria fandt man dette sammensatte; i Ægypten mangfoldigt benyttede s. k. Hankekors ☥ paa Grundstenene. De Christne ansaa det som en Ahnelse om Forløsningen i Christus. Men de Hieroglyfkyndige erklærede, at det betød „det evige Liv hinsides“, hvilket træffer sammen med den overfor givne Forklaring.

De ægyptiske Gudinder Thmee (Sandheden) og Re (Lyset) holde hyppigt dette Tegn i sin Haand. Tarsiske Guldmynter vise os en Herakles med samme Tegn. Ligesaa finde vi det paa assyriske Cylindre i Præstens løftede højre Haand, som dermed indvier Kongen til det „tilkommende Liv“. Ja endog en thronende Zeus' Scepter paa en græcobactrisk Mynt fra Kong Hermæus Tid (135 f. Chr.) har Formen af et Hankekors. Vi føje hertil desuden, at ogsaa det udviklede Christusmonogram, som man dog skulde antage for rent christeligt, forekommer i den antike Tid paa Mynter, t. Ex. attiske Tetradrachmer og Mynter fra Ptolemæernes Tid. Skulde det være Myntmesterens Navn? (Menckens de Monogr. Christi, fig. 5.) Rimeligere er det vel at antage, at det er samme Tegn, som vi finde paa Serapeions Stene. Korstegnet med Cirkelen er saaledes antik-hedensk.

Friedrich inddeler nu, udgaaende herfra, de christne Monogrammer i tre Arter:

1. Chimonogrammet: a. X alene, som Begyndelsesbogstavet i Christi Navn. b. forbunden med I som Begyndelsesbogstaver i Navnet Jesus Christus i Formen ⚹ (c. 268 e. Chr.). c. I lægges horizontalt (⚹) (paa en Bronzering i Wiesbaden). d. I anbringes baade horizontalt og vertikalt (✳) (Mynter

fra Constantius, 337—361 e. Chr.). I forlænges, saa at X synes lagt horizontalt over Korset (⳩).

2. Thaumonogrammet T forekommer i det 3dje Aarhundrede i Kalixtkatakomben.

3. Rhomonogrammet (lignende Hankekorset), som først optræder i en Indskrift fra Aar 298 „Gallo et Fausto coss“ (se Rossi), og findes i følgende Former: a. ⳩ (deraf ⳨ og senere blot P); b. ⳩ (deraf ⳨ og senere blot ¶).

Endelig udvikle sig heraf mangfoldige Former, saaledes af X og P Formen ☧ af ✳ Formen ⳩, af ✳ Formen ⳩ og ⳩. Ogsaa T monogrammet udvikles til ⳨ (ja endog til Formen ⳩). Endelig forenedes Monogrammet med *α* og *ω* efter Ordene: „Jeg er Alpha og Omega, Begyndelsen og Enden“ (Apokal.), ligesom det ogsaa forenedes med Benknogler, Palmer, Laurbærkranse og Stjerner, ligesom med Kredsen og Kuglen, Symbolerne paa Evigheden og Verden.

Gjennem Monogrammets tidligere hedenske Benyttelse i lignende Former blev det mindre paafaldende hos de Christne. Hvor tidlig det er blevet anvendt af de Christne? J. P. Richter (Christl. Kunstblatt 1875 Nr. 4) vil endog have seet det paa et pompejansk Maleri, som han da formoder anbragt i et christent Hus, fremstillet paa Enden af en Palmegren, hvad dog vel kun er et tilfældigt Liniespil. De Rossi ser ser det, som sagt, første Gang anvendt „Gallo et Fausto coss“, d. e. 298.

En ejendommelig Udvidelse faar Monogrammet i Formen ⳩ og ⳩, forklaret af Bosio som *νικᾶ*, af Friedrich som *INPI*, det sædvanlige J(esus) N(azarenus) R(ex) J(udæorum), hvad der vistnok er den rigtige Forklaring. At det var dette „Tegn“ (☧), Constantin

saa i sin berømte Drøm, er efter Beskrivelsen sikkert, — altsaa var dette ogsaa Tegnet paa Labarum. Paa den Constantinske Families Mynter finde vi Labarum mellem to Soldater og paa Labarum (☧). Efter Marcians Tid forsvinder det fra Mynterne.

Som Monogram benyttes ogsaa stundom Bogstaverne *IHΣ*, de tre første Bogstaver i Navnet „Jesus“, skjøndt senere dette *IHS* er blevet fortolket som romerske Bogstaver med Betydningen „Jesus Hominum Salvator“ eller ogsaa som „In Hoc Signo“ sc. vinces. Hertil lægge vi endnu den Byzantinske Kunsts Monogram *ICXC*, der betyder J(esu)s Ch(ristu)s. Den efter græsk Ritus velsignende Præsts Haand dannede Monogrammet, idet den rettede Pegefingeren (I), krydsede Tommelfinger og Ringfinger (X) og bøjede Lillefingeren og Langfingeren (C C). Saaledes opstod *ICXC*. Ligeledes var i den Byzantinske Kunst Monogrammet *οων* (*ὁ ὢν*, den som er) brugeligt, ligesom senere i Occidenten *INRI* (Jesus Nazarenus Rex Judæorum).

Fiske-symbolet.

Lige paa Grændsen mellem Monogram og Symbol staar Fiskens Tegn som et Signum Christi. Vi hørte den Clementinske Lovsang prise Christus som „Menneskesjælenes Fisker“ og selv lovede jo Christus sine Disciple, Petrus og Andreas: „I skulle vorde Menneskefiskere“ (Matth. 4, 19; Marc. 1, 17; cfr. Luc. 5, 10). De Nyomvendtes Neddukken i Daabens Vandbad associerer sig med denne Ideforbindelse, ifølge hvilken de Christne paa samme Tid viste sig som Fiske, der bleve trukne op af Syndens Hav til det evige Liv. Snart tænkte man herved ogsaa paa Christus selv, under samme Billede, da han jo selv var døbt og var sin Menigheds store Forbillede, overensstemmende med et Ord af Tertullian: „Vi Fiske fødes i Vandet efter vor Fisk, Jesus Christus.“ I Talmud kaldes Messias דָ נ og Jøderne sætte dette Navn i Forbindelse med Fiskenes

Tegn i Dyrkredsen, fordi (se Abarbanels Commentar til Daniel) ifølge gammel Tro Conjunctionen af Planeterne Jupiter og Saturn i Fiskenes Tegn skulde forkynde Messias Fødsel. Meget interessant er det nu, at denne Propheti ifølge Münter o. a. kan give et Bidrag til den almindelige Chronologie, idet den hjelper til at løse det forskjelligt besvarede Spørgsmaal om Jesu Fødselsaar. Anser man nemlig Evangeliets Stjerneaabenbarelse ved Jesu Fødsel for den omtalte Conjunction af Jupiter og Saturn i Fiskenes Tegn, saa indtraf virkelig en saadan, ifølge Kepplers Beregning i Aaret 747 efter Roms Grundlæggelse, 7 Aar tidligere end vi sædvanlig sætte Christi Fødselsaar, men i et Aar, som af flere Historikere, gjennem en nøjagtig Sammenligning med Angivelser fra Antiochenske Mønter, virkelig er anset for at være Christi rette Fødselsaar og det sande Udgangspunkt for vor Tidsregning*). Ogsaa de Sibyllinske Bøger betegne Fiskenes Himmeltegn som betydningsfuldt for Opstaaelsen af en ny Religion, idet denne skal opstaa, naar

Ιχθύες ἐιςεδύοντο κατα ζωςῆρα λεόντος

(naar Fiskene trænge ind i Løvens Zone).

Af flere Grunde kunde saaledes de Christne være tilbøjelige til at sætte Christi Aabenbarelse i Forbindelse med Fiskesymbolet: men ret almindeligt blev dette vel først, da de opdagede, at i det græske Ord *Ιχθυς* (Fisk) skjulte sig Forbogstaverne til Jesu Navn og Værdighed, idet man opløste *Ιχθυς* i *Ιεσους Χριστος Θεου Υιος Σωτηρ*, d. e. „Jesus Christus Guds Søn, Frelser“. Meget ofte forekommer dette Symbol, og det baade i Bogstaver og i Billeder.

Augustinus omtaler Symbolet (De civit. Dei lib. 18 c. 23), ligesaa Optatus. Andre Forfattere nævne

---

*) Cfr. Henr. Sanclementius: de vulgaris aerae emendatione Libri IV. Romae 1793. Münter, Sinnbilder etc.

den Fisk, ved hvis Indvolde Tobias helbredte sin gamle Faders Blindhed, som hentydende paa Christus.

Yderst ejendommeligt skulde det være, om den af Martigny i hans Dictionnaire, under Artiklen „pecheur“ efter Costadoni publicerede og omhandlede Gemme (Fig. 40) virkelig skulde være christelig, den vilde nemlig bevise, at ogsaa orientalsk-hedenske Billeder optages i de christeliges Kreds. Denne Gemme fremstiller nemlig en ubeklædt Mand, men hvis Ryg dannes af en over hans Hoved opragende Fisk. Fiskens Hale berører Mandens Hæl, i Haanden bærer han en Kurv. Ifølge Polidori skulde denne Figur forestille Christus-Ichtys. Men hvad ingen af disse Forfattere kunde vide, er, at Gemmens Billede er næsten identisk med det Billede af Fiskeguden Dagon, der, funden i Ninivehs Ruiner, staar i British Museums Nimroud Galery paa en Alabasterplade (Fig. 39) — alene med den Forskjel, at her Fiskehalen ender under Gudens Knæ. Sandsynligvis beror det Hele paa en Misforstaaelse, idet vi istedetfor en Christus-Ichtys her staa foran en den lærde Udgiver dengang ubekjendt Dagongemme. Derimod har Garucci, Vetri IV, 10, meddelt et interessant Glasfragment, hvor ganske som i den Raoul-Rochetteske Gemme Fisken optræder ved Siden af Christusfiguren.

Blandt alle Christussymboler er dog Lammet det oftest tilbagevendende. Af Offerlammet, Paaskelammet i det g. T., er Døberens Ord: „Ser det Guds Lam, som bærer Verdens Synd“ (Joh. 1, 29) opstaaet om Christus, og er derfra gaaet over i Apokalypsen, hvor „Lammet“ næsten altid nævnes istedetfor Christus, „Lammets Throne“, „Lammets Blod“ o. s. v. Herfra og fra de apostoliske Breve er Symbolet atter blevet overført til den bildende Kunst. Lammets Symbol.

Lammets Symbolik anvendes imidlertid ikke blot paa Christus, men paa alle det ny og gamle T.s

Personligheder. Jeg har liggende foran mig Aftryk af flere romerske Basreliefer fra det 4de Aarhundrede, hvor et Lam slaar Vand af Klippen, medens andre Lam staa ventende omkring det; her modtager et Lam Lovtavlerne af Guds Haand, hist opvækker et Lam Lazarus fra de Døde; her døber et Lam et andet, hist velsigner et Lam Brødet — altsaa Christus og ikke Christus i broget Uorden (Afb. hos Didron, Icon. Chret. I, 337). Meningen er, at de Alle tilhøre „Guds Hjord". Snart blev Lammet udstyret med Christusmonogrammet eller med Korset, ogsaa med Korsfanen (P).

Som bekjendt er dette Symbol blevet bestaaende i Kirken og har altid saavel i Ord som i Billede spillet en stor Rolle i Forening med den af Abraham offrede Vædder og med Faarene, der snart forestille Christus, snart Apostlerne, snart hele Menigheden. I de første Aarhundreder var Lammets Symbol saa forherskende i den christne Kunst, at det blev et brændende Spørgsmaal, om Christus rigtigst fremstilledes i menneskelig Skikkelse eller i Skikkelse af et Lam, indtil Concilium qvinisextum 692 (som vi senere skulle se) atter absolut forbød Lammets Fremstilling, fordi afgudiske Forestillinger og Tilbedelsen af levende Lam havde knyttet sig til den, som Biskop Claudius af Turin, en Samtidig af Carl d. Store, fortæller: „Isti" (d. e. Latinerne) perversorum dogmatum auctores, agnos vivos volunt vorare, et in pariete pictos adorare (Borgia de cruce Vaticana, s. 47; Münter l. c.). Men det viste sig umuligt at gjennemføre Forbudet. Kun den orientalske Kirke holdt sig det efterretlig; den romerske derimod beholdt Afbildningen af Lammet, ialfald til Carl d. Stores Tid og som bekjendt spiller endnu „Agnus Dei" en stor Rolle i den katholske Kirke.

Andre Christussymboler.

Af den lange Række af andre Christussymboler ville vi kun i Korthed fremhæve de hyppigst i den

bildende Kunst forekommende. Klippen, den aandelige Klippe, 1 Cor. 10, 4; Enhjørningen som Billede af Kydskheden (?) eller fordi man troede om dette Fabeldyr, at det indeholdt en Modgift (?) eller persisk Indflydelse (?); Haren, om paa Grund af sit forfulgte Liv (?), dog vel ikke, som Nogle ville, et Ordspil mellem λαγος Hare og λογος, Ordet? Løven, „Løven af Juda", Apok. 5, 5; allerede i Jacobs Propheti er Løven Symbolet for Juda Stamme, af hvilken ifølge Skriften Messias skulde fødes: „Juda er en ung Løve" (Gen. 49, 9). Undertiden finder man dog dette Dyr anvendt som Styrkens Symbol, ligesom det efter persisk Tradition fremstiller Satan. Løven, som anfalder Tyren, er det Onde, som anfalder det Gode, „den glubende Løve, der gaar omkring, søgende hvem den kan opsluge". Den samme Dobbeltbetydning har Slangen, der snart er Kobberslangen i Ørken (Num. 21, 9), med hvilken Christus sammenlignede sig selv (Joh. 3, 14. 15.) som Slangen i Paradiset, den han skulde søndertræde — ogsaa et persiskt Symbol paa det Onde. Med dette Symbol hænger vel ogsaa den Forestilling sammen, at Slangen i Paradiset er Djævelen, hvilket ikke er ligefrem udtalt i Genesis, ligesom ogsaa Navnene, „den gamle Slange", „Dragen" i Apokalypsen. Efter Christi Ord: „Værer kloge som Slanger" (Matth. 10, 15) kan Slangen ogsaa symbolisere Klogskaben. Pelikanen, der efter Sagnet nærer sin Afkom med sit eget Blod, Phønix, der forynget opstaar af sin egen Aske, Ørnen betegne alle Christus, og af livløse Gjenstande fremhæve vi: den syvarmede Lysestage, som Verdens Lys — dog kan den ogsaa fremstille Apokalypsens syv lilleasiatiske Menigheder — Vinstokken efter Christi Ord: „Jeg er Vintræet", Skibet, ogsaa betegnende Kirken; Bjerget med de fire Paradisfloder (Evangelierne), Myrrhakarret o. s. v., men

fremfor Alt Korset, over hvilket der existerer en hel Specialliteratur (se fremfor Alt: Stockbauer, Kunstgeschichte des Kreuzes, Basel 1870).

Apolliniske Christus-symboler.

Af langt større Betydning for vor Opgave ere de menneskelig symbolske Fremstillinger. De ere med Undtagelse af de gammeltestamentlige: den offrede Isaak, Moses, Daniel, Jonas og Hiob af antik-hedensk Oprindelse og tilhøre de Apolliniske og Bakchiske Mythekredse.

Da vi allerede tidligere have behandlet dem i Anledning af Spørgsmaalet om Christusbilledets Oprindelse, ville vi her kun i Korthed opregne dem, idet vi forøvrigt henvise til hin Fremstilling.

Af den Apollinske Mythekreds Figurer forekomme i Katakomberne følgende:

Christus-Elias-Helios farende til Himlen paa en Triumfvogn, altsaa en hedensk Fremstilling, der anvendt som gammeltestamentlig Begivenhed, symbolsk udtydes om Christus (se Fig. 11).

Christus-Orpheus finde vi tre Gange i Katakomberne, to Gange i Domitillakatakomben, hvor han paa det ene Sted (Fig. 13) sidder paa en Høj mellem to Træer, og med en frygisk Hue paa Hovedet, spiller for Dyrene. Disse Dyr ere: en Løve, en Hest, to Faar, en Slange, en Skildpadde, en Rotte, et Firben, en Paafugl og nogle ubestemmelige smaa Fugle. Ogsaa i Kalixtkatakomben forekommer han med kun to Dyr, mærkelig nok, to Lam. Mer end disse tre Orpheusbilleder anerkjender de Rossi ikke (Roma sotterranea II, 356). Disse Fremstillinger vare ialfald tildels temmelig direkte Efterdannelser efter antike Billedverker, t. Ex. efter en alexandrinsk Mønt fra Antoninus Pius Tid (Fig. 12; i den Pembrokeske Samling) og et nylig i Pompeji opdaget Vægmaleri.

Udenfor Katakomberne møde vi Christus-Apollon paa Constantinske Mønter (se ovenfor) ligesom

han ogsaa var anbragt paa Constantins Faner. Sandsynligvis skete begge Dele paa samme Maade, idet man ganske simpelt gjorde Helios til en Christus, d. v. s. gav ham et Kors i Haanden. Om lignende Fremstillinger inden den gnostiske Kunst skulle vi snart høre.

Fra den Dionysiske Mythekreds anvendtes i Katakomberne: Dionysiske Christus-symboler.

De talrige Fremstillinger af Hermes Kriophoros og af Faunen med Lammet, fremstillet som det N. T.s „gode Hyrde". Blandt disse nævne vi et i Urbanuskatakomben fundet, i Villa Corsinis Have i Rom opstillet Sarkophagrelief. Hyrden er fuldstændig hedensk, kun Fundstedet antyder Arbejdet som christeligt; videre et Sarkophagrelief i Louvre, afbildet af Clarac, pl. 254 og 122; en af Martigny afbildet Statue, nu i Lateranmusæet; vi træffe ham forøvrigt paa mange Sarkophager, Gravstene, Sigiller, Lamper, Glasse og Gemmer. Ogsaa udenfor Katakomberne se vi ham i Mosaiker, fremfor Alt i det herlige Billede i Kirken San Nazareo e Celso (Galla Placidias Grav) i Ravenna, hvor han kjærtegner et af de sex Lam, medens hans anden Haand holder et Kors (Afbildninger se Fig. 27, 29 og 31).

De bedste Katakombebilleder af den gode Hyrde ere: det i Sta. Agneses Katakombe, to Plafondbilleder i Marcellino e Pietros Katakombe, samt et af Arringhi og et af Bottari meddelt Billede.

Tertullian fortæller os, at man sædvanlig smykkede Nadverkalve med Fremstillinger af den gode Hyrde. Disse Fremstillinger ere dog indbyrdes noget afvigende. Sædvanlig se vi ham bærende Lammet paa Skulderen, ligesom i flere Tagmalerier i Katakomberne, snart omringet af Faarene (sædvanlig 12 i Tallet), snart siddende i Skoven med den antike Hyrdefløjte i Haanden, snart malkende Faarene, snart sørgende over det fortabte Faar.

Engang vil Schöne og efter ham Münter se Hyrden fremstillet som takkende Gud for det gjenfundne Faar, men hans Stilling med et Faar paa den højre og en Buk paa den venstre Side; gjør Fremstillingens Betydning noget tvivlsom.

En anden Gang forekommer han paa en Lampe (Bottari III, 28), hvor han ganske og aldeles afviger fra den sædvanlige Hermestypus, idet han optræder med Skjæg, gammel og i romersk Dragt (Fig. 31). Ifølge Eusebius opstillede Constantin paa Forum i sin nye Hovedstad et Billede af den gode Hyrde.

Blandt de mindre talrige, men endnu betydningsfuldere Fremstillinger af Christus-Dionysos finde vi den interessanteste med Christus-Dionysos som Centralfigur paa Aur. Agapetillas Sarkophag, der fandtes i Sta. Agneses Katakombe. Den christelige Indskrift gjør tilligemed de bedende Figurer Reliefets christne Oprindelse sikker (se ovenfor).

Gnostikernes symbolske Billeder.

Her turde være den rette Plads til at omtale den ejendommelige Gruppe, der dannes af de gnostiske Billeder, som vi have seet spille en saa stor Rolle ved Christusbilledets Tilbliven.

Tidens højeste Dannelse fandtes hos Gnostikerne forenet med et orientalsk-fantastiskt Træk, og naar de anvendte den hedenske Philosophi og fremfor Alt den Platoniske Mytheforklarings Methode, for at underlægge Christendommen den nøjagtigste Overensstemmelse med den gamle Religions dybeste esoteriske Mening, saa vare ogsaa de — som alle religiøse Tænkere — paa Sandhedens Spor, men de tabte Sporet i legende, efter Skinnet dybsindige, men i Virkeligheden overfladiske Udtydninger. Men de gamle Billeders Overgang i den nye Religion maatte deres hele Retning være overordentlig gunstig, og den indrømmede da ogsaa Kunsten en langt større Rolle end

den, Kirken hidtil havde tildelt den, og saaledes bliver det da nødvendigt, at vi i Forbigaaende betragte Gnostikernes Abraxasgemmer, forsaavidt de indeholde Christusfremstillinger, der senere have virket tilbage paa den christne Kunst.

Thi med den øvrige Masse af disse mystiske Monumenter give vi os ikke gjerne af. For dog at give en Antydning af den Aand, der hersker i disse Monumenter, der sædvanlig, skjønt ikke udtømmende, betegnes som Abraxasgemmer — vil jeg saa godt det nu kan lade sig gjøre, forsøge at referere Chiflets Forklaring af Ordet Abraxas og dets mystiske Betydning.

Abraxas er = Mithra = Jao, Jehovah. Hvorfra er Navnet kommet? Abraxas skal rigtigere hede Abrasax eller Abrasad, altsaa skrevet paa græsk: *ΑΒΡΑΣΑΞ* eller (latinsk) ABRACAD. Udtydningen af dette Ord, der indeslutter det Højeste i Verden og i Evigheden, er nu følgende. Ligesom ved *Ιχθυς* gaa vi akrostisk tilverks:

Bogstav.		Betydning.		Latin.		Bogst.s Talværdi.	Mithrasparallel.		
A	=	*Αβ*	=	Pater	=	1.	*Μ*	=	40.
B	=	*Βεν*	=	Filius	=	2.	*Ε*	=	5.
R	=	*Ρουάχ*	=	Spiritus	=	100.	*Ι*	=	10.
A	=	*῾Ακαδώς*	=	Sanctus	=	1.	*Θ*	=	9.
C	=	*Σωτηρίᾳ*	=	Salvatio	=	200.	*Ρ*	=	100.
A	=	*᾿Από*	=	a Beneficio	=	1.	*Α*	=	1.
X	=	*Ξυλου*	=	Ligni	=	60.	*C*	=	200.
(D	=	*Δοξης*	=	Gloriæ Divinæ.)					
						365.			365.

Det Hele er altsaa en mystisk Formel, som indeholder Faderens, Sønnens og den Helligaands Navn og tillige den menneskelige Forløsnings Hemmelighed. Men læses de græske Bogstaver efter deres Talværdi, give de ikke blot som Sum det mystiske Tal 365, men

hvad der er endnu mærkværdigere: Abrasax og Mithras give samme Tal! Hvilke Snurrepiberier!

Men det Mærkværdigste er endnu ikke kommet! Abraxasgemmerne vare ogsaa Amuletter. Isærdeleshed var der en Formel, der senere er bleven verdensberømt, og som skulde være probat mod Andendagsfeber. Det var Formelen *ABPACAΔABPA*. Formelen Abrasadabra eller Abrakadabra, som den sædvanlig udtales, indeholdt nemlig først Ordet Abrasad og derpaa Abra, d. v. s. den hellige Treenighed i Begyndelsen og Slutningen, og i Midten Ordet CAD = *Σωτηρια απο δοξης*, „Frelsen ved Gloria Dei“. „Salus provenit a Gloria Trinitatis“ udsiges saaledes i Ordet Abrakadabra.

Men vi vende snarest muligt tilbage til Christusgemmerne.

Blandt de Chifletske Gemmer mærke vi som de interessanteste (cfr. Jo. Chiflet, Jo. Macarii Abraxas):

Nr. 2: En ridende, vinget og kronet Solgenius med Indskriften *IAΩ*, hvorved den altsaa tænkes identisk med de Christnes Gud, anskuet i menneskelig Form, d. e. Christus.

Nr. 3: En staaende Solgud, ligesom den forrige med løftet højre Haand. Hovedet er omgivet af Straaler, og der er ingen Tvivl om, at vi jo ogsaa her staa foran en Christus-Helios (Fig. 8).

Nr. 4. Samme Figur, kun at den i sin venstre Haand holder en Kugle.

Nr. 5. Lignende Figur.

Nr. 1 bliver at nævne efter disse; her forekommer samme Figur, ledsaget af en Kvinde, Maanegudinden.

Nr. 79. Et meget smukt Apollohoved, omgivet af Maanens Figur (en Segl) og Planeterne Mars og Venus' Tegn samt tre Stjerner.

Foruden disse nævne vi endnu som saadanne, der have kunnet være medvirkende ved Dannelsen af den

ungdommelige Sarkophagtypus og Portraittypen, følgende:

Nr. 42. Den ungdommelige, kronede Dionysos med Nadverkalken og Indskriften Θ Χ (ϑεος Χριστος) (Fig. 32).

Nr. 111. Det ligeledes forhen omtalte mærkværdige Hoved af en Død med Bladkrans og Lynstraaler, Lyra og Nebris, hvilken vi have forklaret som en Dionysos-Zagreus, en af de vigtigste Christusprototyper (Fig. 33).

Nr. 84. Satoviel-Zeus, ogsaa tidligere omtalt af os (Fig. 17).

Nr. 110, 112 o. fl. Zeus-Sarapis-Christusgemmer.

Visselig have de skjægløs-ungdommelige blandt disse gnostiske Billeder ikke været uden Indflydelse paa den første Typedannelse, til hvilken Træk af alle tidligere Christussymboler fløde sammen, især da disse gnostiske Billeder jo stode i Ry for høj Ælde. Om Nogle hed det jo endogsaa, at de fremstillede Christus in persona og vare gjorte af Pilatus. Ogsaa var som sagt vistnok hint Christusbillede, som Severus Alexander skal have ejet, et gnostisk Billede.

Vi have saaledes sammenstillet de Elementer, af hvilke den ungdommelig-skjægløse Sarkophagtypus dannedes, og kunne nu gaa over til Skildringen af denne første Christustypus.

3. Den ungdommelig-skjægløse Sarkophagtypus.

Fra de symbolske Christusfigurer, som dannedes efter forskjellige Billeder af Guder og Heroer, der naturligvis ikke kunde fremstille nogen „Typus“, maa vi nøje adskille den, vistnok med dem beslægtede, af dem udledede men dog selvstændige første Christustypus. Medens Christus nemlig i hine Billeder altid optræder i Skikkelse af en hedensk Gud eller Heros, se vi ham nu selvstændigt løse sig fra hine symbolske Typens Beskrivelse.

Figurer, og kun bibeholde visse almindelige Reminisentser af Hermes' som af Apollos' eller Dionysos' eller Orpheus' Skikkelse, for endelig at fremstille Christus og kun Christus i og for sig. Denne ungdommelig skjønne, skjægløse, græske Yngling, der nu visselig ser temmelig forskjellig ud i de forskjellige Exemplarer, kalde vi, da den hyppigst forekommer paa Sarkophager: Sarkophagtypen.

Den viser os en snart staaende, snart siddende, snart afsondret fremstillet, snart i Handling forekommende skjægløs Yngling, hyllet i en vid Toga, som lagt over hans venstre Skulder rækker ham til under Knæerne. Derunder bærer han en Tunika med temmelig aabne Ærmer. Hans Hoved er altid ubedækket — tværtimod den orientalsk-jødiske Sædvane, Haaret falder sædvanlig ned til Skuldrene. Ligesom nu Klædedragten ganske i Almindelighed erindrer om en græsk Ynglings, maa vi ogsaa, naar vi betragte Ansigtstrækkene, blive staaende ved den almindelige Forestilling om et græsk Ynglingansigt. Den rene, græske Profil, den fulde Hagebygning, den sædvanlig mere brede end høje Pande erindrer os hverken særskilt om Apollon eller om Hermes, paa hvilke man her nærmest kunde tænke, men har ganske i Almindelighed de græske Ephebstatuers Udtryk.

Den hele græske Aabenbarelse lader ikke noget Øjeblik det Spørgsmaal komme til Orde, om her findes Portraitlighed med et virkeligt Forbillede — heller ikke har man nogensinde gjort Fordring paa nogen saadan for dette rent ideal-antike, græske Ynglinghoved.

Opkomsten af Sarkophagtypen tænke vi os saaledes, at de symbolske Figurer, der vare i Handling, t. Ex. Hyrden med Lammet eller den til Himlen farende Helios, efterhaanden som Fremstillingskredsen udvidedes, ønskedes overførte fra rent symbolske Handlinger og Situationer til rent menneskelig-historiske

Fremstillinger af Christi Liv, f. Ex. Syges Helbredelse o. s. v., og da den traditionelle Figurs Dragt her ikke ret vilde passe til Situationen og de omgivende Figurer, denne saa forandredes i Overensstemmelse med hines til den sædvanlige romerske Dragt, medens Ansigtet fremdeles bibeholdt den græske Gudeynglings Udtryk. enten man nu udgik fra Hermes eller Helios. Naar specielt Hermesligheden skal fremhæves, saa maa dette da grunde sig paa Hyrdeskikkelsens hyppige Forekomst, som dog igjen ligesaavel kan føre tilbage til Faunen som til Hermes.

Sarkophagtypen forekommer ikke blot paa Sarkophager, hvor Figuren ofte optræder flere Gange paa samme Sarkophag, men ogsaa paa Gemmer, Glasse og Mynter, i Katakombebilleder og paa Mosaiker.

Sarkophagtypens Undergang.

Da Spørgsmaalet om Christi virkelige Portræt, der rejstes paa Constantins Tid, havde fremkaldt den s. k. historiske Christustype, forsvandt efterhaanden den skjægløs-ungdommelige Sarkophagtypus. Kun i Ravenna, hvor den antike Kunsts Aand i den efterconstantinske Tid holdt sig længere end i det af Kejseren forladte Rom, holdt ogsaa Sarkophagtypen sig længere, og gik vel ogsaa derfra over til Milano, men i det Hele taget varede det ikke længe, før den fuldstændigt laa under for Portrættypen. Kun en og anden Gang, især i Fremstillinger af den forklarede, gjenopstandne eller verdensdømmende Christus, søgte Middelalderen tilbage til denne mere ideelle Fremstilling, dog forekommer den kun enkeltvis, stundom endog paa Crucifixer, indtil i Renaissancens Blomstringstid Michelagniolo Buonarroti igjen bragte den græske Yngling og denne Gang som en fuldblods Apollotypus til Hæders i sin Verdensdommer i Capella Sistina, hvis Hovedstilling, Halsdannelse og Haar-

anordning stærkt erindrer om A. Belvedere (se Fig. 14 og 15).

I de første Aarhundreder synes altsaa Behovet af et Portræt aldeles ikke at have existeret; denne Tid var fuldkommen tilfredsstillet ved Sarkophagernes Idealfremstilling, thi Menigheden bar endnu i sit Indre Christi eneste, sande Billede, idet den omfattede hans Lære og hans Personlighed med glødende Kjærlighed. For den kunde han gjerne have været lam eller halt, skjøn eller hæslig, blond eller brunet, hvad spurgte den derefter? „Si ingloriosus, si ignobilis, meus erit Christus“, var dens Bekjendelse, naar man spurgte efter Christi Ydre. De symbolske Billeder og Sarkophagtypen spurgte derfor heller ikke i mindste Maade efter hans virkelige Udseende: kun Et var dem væsentligt i den kunstneriske Gjengivelse af Christus, den evige Ungdom maatte han besidde; thi hvad der skulde være evigt, maatte være ungt, det Billede, der skulde være sandt, maatte være skjønt; dette var den Tids kunstneriske Bekjendelse, der taler til os fra Sarkophagtypen; denne Lære var det, den ældste christne Kunst havde modtaget fra Antiken, og som den i ædel Begejstring søgte at forklare i den ideale, græske Ynglingskikkelse, der skulde betyde Christus:

„Im Reich der Künste ist die Schönheit Tugend,
Und Trägerin der Schönheit ist die Jugend.“

Ikonografisk Oversigt. Det falder af sig selv, at en fuldstændig Christus-Ikonografi er en Umulighed: enhver Landskirke, ethvert Kors ved Landevejen i de katholske Lande opviser jo et Christusbillede. Hensigten med disse ikonografiske Meddelelser er kun: 1) at gjøre opmærksom paa de mest fremragende Billedverker inden de forskjellige Grupper, navnlig paa de Billeder, i hvilke betydnings-

fulde Afændringer eller Fremskridt i Typeudviklingen gjøre sig bemærkede; 1) nærmere at udføre, hvad der i Texten kun foreløbigt eller i Almindelighed har kunnet omtales, og 3) at henvise til lettilgjængelige Billedverker.

Sarkophagtypens Ikonografi.

A. Skulpterede Billeder paa Sarkophager.

Den s. k. Gregor Vs Grav (Fig. 41), en ved Gravning i Peterskirkens Fundamenter i Rom 1592 funden Sarkophag, tilhørende en langt ældre Tid end hin Paves. Fremsiden indeholder 4 Fremstillinger af den ungdommelige, skjægløse Sarkophagtypus og ejendommeligt nok tillige en af den skjæggede Typus. Den sidste er valgt for Midtfiguren, der er typisk fremstillet, den ungdommelige for de i Handling fremstillede Sidefigurer: Christus advarende Petrus, bespisende Folket, talende med den Samaritanske Kvinde, helbredende den kanaanæiske Kvinde. (Afbildet hos Bottari og i Denkmäler der Kunst 36, 2.)

Sarkophag fra Roms Katakomber, i Midten Christus, holdende en udbredt Kappe over sit Hoved, desuden to Gange i Handling, bespisende Folket og helbredende den kanaanæiske Kvinde, overalt uden Skjæg. (Afb.: Aringhi og Denkm. d. K. 36, 5.)

Sarkophag i San Ambruogio i Milano, hvor Christus sidder som en meget ung Mand mellem to Palmer med en Bog i Haanden, i fri Stilling, omgiven af de 12 Apostle. Tid ca. 350. (Afb.: Lübke, Kunstgesch. f. 172.)

Iunius Bassus Sarkophag (I. Bassus † 359) i de vatikanske Grotter under Peterskirken. Christus forekommer mindst to Gange i Handling, lærende og holdende sit Indtog, i begge Midtfelterne. Han er skjægløs. (Afb.: Lübke, Kunstgeschichte og fl. St.)

Sarkophag i San Francesco de Conventuali i Perugia, venstre Tværskib, sandsynligvis ligesom de foregaaende tilhørende 4de Aarhundrede.

Sarkophag i San Francesco i Ravenna, højre Sidetribuna ved Altaret.

Sarkophag i Domkirken i Ravenna.

Sarkophag i Erkebiskopspaladset i Ravenna.

Sarkophag i Aix i Provence, anvendt som Fontainebassin, fremstillende Christus, der helbreder den Canaanæiske Kvinde. Tid ca. 400. (Afbildet: Martigny, Dictionnaire.)

B. Saakaldet Kleinkunst paa Gemmer, Elfenben, Glas og Mynter.

Greve Fortia d'Urbans Gemme, et skjægløst apollolignende Hoved (Fig. 10) med Omskriften *ΧΡΙΣΤΟΥ* og en Fisk. (Afb.: Raoul-Rochette, Discours sur l'origine &. c. Titelbladet.)

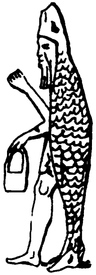
Elfenbencylinder i Berlins Musæum, 5″ til 5½″ i Diameter, en Pyxis til Hostiens Opbevarelse. De classiske Former sætte den bestemt tilbage i det 3dje Aarhundrede. Christus sidder som Lærer mellem Disciplene. Det er denne Cylinder, der omtales af Grimm i „Sage vom Ursprunge der Christusbilder“. (Afb.: Kraus, Die christliche Kunst, Fig. 30.)

Biskopsstolen i Domkirken i Ravenna, det berømte Elfenbenssnitverk fra det 6te Aarh. (ca. 550). (Afb.: Lübke, Kunstgesch. F. 178.)

Glasfragment i Garuccis Vetri No. XIX, 4, et næsten barnligt Hoved, som Centralbillede, omgivet af Apostlernes Helfigurer. (Afb.: Garucci Vetri l. c. og efter ham Martigny, Dictionnaire S. 45.)

Førconstantinsk Glasfragment, Christus helbredende den Verkbrudne. (Afb.: Martigny, Dictionnaire.)

41



40

39

43

42

44

45

Alfred Fosterud lith Christiania.

De ældste Christusbilleder.

Glasfragment i Garuccis Vetri med Omskrift „CHRISTUS". Fremstillet thronende.

Constantinsk Kobbermynt, et fuldstændigt barnligt Ansigt, i hvilket ingen Typelighed er at opdage, kun Korsglorien betegner det som et Christusbillede. Øjnene ere lukkede, det rige Haar falder ned over Skuldrene. Paa Reversen Christi Grav som en Bygning omgiven af Vagt og Omskriften: „Anastasis". (Afb.: Münter, Sinnbilder II, Tab. 5, 4.)

Terracotta, publiceret af Bianchini: Christus overgiver Petrus Nøglerne. „Vase fort ancien" er Alt, hvad Martigny siger om den. (Afbildet hos Bianchini og efter ham af Martigny, Dictionnaire).

C. Maleri.

Vægmaleri i Capella dei quattro evangeliste i Kalixtkatakomben ved Rom. Et saare lidet tiltalende Billede af Frelseren, efter den skjægløs-ungdommelige Typus. Med udbredte Arme, i siddende Stilling paa en romersk „Sella", en face, den venstre Haand holder en Bog, den højre velsigner. Hovedet har rige Lokker. En simpel Nimbus, den ældste i Katakomberne, samt Initialerne til Navnet, betegne Figuren som Christus. Crowe og Cavalcaselle bemærke om dette Billede, at der i dette Ansigt ikke findes Spor af den ophøjede Selvfornægtelse og den Bevidsthed om Christi Mission, der udtaler sig i det 14de Aarhundredes Billeder. Vistnok tør man ikke glemme, at billedlige Fremstillinger af saa raa Art som Katakombernes, ikke tillade bestemte Slutninger om Kunstnerens Dygtighed, men ligeoverfor saa talrige lignende Vidnesbyrd, tør man vel paastaa, at de ældste christne Kunstnere (d. v. s. Malere) i altfor høj Grad savnede Dygtighed og Følelse for at kunne værdigt fremstille Frelserens ophøjede Ide, og at de

saaledes ikke formaaede Andet end at overføre sine klassiske Reminiscentser paa Frelseren (Gesch. der ital. Malerei I, pag. 6; den tydske Udgave). Forfatterne antyde saaledes den Mening, som vi ovenfor have forfægtet, at denne Tid ikke kunde gaa nogen anden Vej end de antike Reminiscentsers.

Vægmaleri i Katakomberne i Neapel: Skjægløs Christus med Tunica og Sandaler i en Nische. Nimbus og Bogstaverne *P* samt *A* og *Ω* vise, at Christus er ment. Tid 5te eller 6te Aarh.

Plafondmaleri i Marcianakatakomben ved Via Labicana ved Rom: Christus helbredende den Verkbrudne, Yngling i romersk Dragt. Som Middelfigur i Maleriet ses den gode Hyrde. (Afb.: Bottari I, 60 og Denkm. d. K. 36, 10.)

Plafondmaleri i samme Katakombe, Christus mellem Brødkurvene, d. v. s. bespisende Folket i Ørken. (Afb.: Bottari II, 113, Denkm. d. K. 36, 12.)

Halvkredsmaleri i Katakomben ved Via Ardeatina ved Rom. Ungdommelig, siddende Christus, omgiven af de 12 Apostler. Foran ham en Kurv med Skriftruller. Man kaldte tidligere Billedet: Christus mellem de Skriftkloge i Templet. (Afb.: Aringhi I, p. 529; D. d. K. 36, 11.)

D. Mosaik.

Mosaik i San Vitales Chor i Ravenna: Ungdommelig Christus med rundt, blødt Aasyn, det Hele fuldt af friskt Liv, den guddommelige Magt udtrykker sig i Blikket fra de store, runde Øjne, et Tegn paa, at vi ere rykkede Byzantinismen et Skridt nærmere. Næsen er noget bøjet, Munden overdreven liden. — Alt Tegn paa at vi bevæge os bort fra Antiken. Tiden: Justinians Regering.

E. Senere Arbejder,

blandt hvilke følgende, udvalgte med Hensyn til de forskjellige Arter af Teknik, turde være de interessanteste:

Christusmosaik i San Aqvilino, Milano, skjægløs, tydelig af ravennatisk Oprindelse. (Afb.: Allegranza og Martigny, Dictionn.)

Syet Christushoved paa Kejserdalmaticaen i S. Peter i Rom i Sacristiet. Arbejde fra det 11te Aarh., endskjønt tillagt Carl d. Stores Tid. (Afbildet hos Didron, Annales Archeologiques, og Müller & Mothes, Archäol. Wörterb.)

Byzantinsk Mynt fra Constantinos Porphyrogenneta (945—959). Helfigur, thronende. (Afb.: Sabbatier, Byzant. Münz.)

Byzantinsk Miniatur i Bibl. i Paris fra 8de eller 9de Aarh. Christus thronende, men meget ældre end sædvanlig, dog uden Skjæg. (Afbildet hos Greve Bastard „Peintures et ornements des manuscrits“.)

Christus i Abbediet St. Medardus Evangelium i Soissons. Thronende Christus med bakchiske Tænier o. s. v. Carl d. Stores Tid.

Christus, bindende Døden, Missale i Worms, Arsenalets Bibl. theol. Lat. no. 192 fol. Ejendommeligt derved, at Christus, skjønt uden Skjæg, dog er fremstillet som gammel Mand med rynket Pande. Tilhører ifølge Didron d. 11te ifølge Katalogen det 9de eller 10de Aarh. (Afb. hos Didron, Iconographie Chretienne, I, S. 306.)

Staaende Christus, Elfenbendiptychon i Vaticanets Museo cristiano, Rom. 10de Aarh. Han træder paa Dragen og Løven. Skjøn Figur. (Afb. hos Gori, Thesaurus vet. diptych. III, 33; Didron Icon. chr. I, 304.)

Thronende Christus, Elfenbenskulptur i Bibl. i Paris, velsignende efter romersk Ritus. 11te Aarh. (Afb.: Didron Ic. Chr. I, 279.)

Frescobillede i Kirken i Montoire ved Vendôme (Loir & Cher Dep.). Thronende Christus i Glorie med Verdenskuglen paa Hovedet. 11te Aarh. (Afb.: Didron Ic. chr. I, 47.)

Stenskulptur paa Domen i Rheims, skjægløs Christus, circa 1300.

B.

Den portraitartede historiske Salvatortypus.

---

1. Den romersk-kalixtinske Katakombetypus.

Hvo mig haver seet, haver seet Faderen.
Joh. 14, 9.

Ved Siden af Christendommens indre Kraft bidroge ogsaa en Mængde ydre Aarsager til at bane den Vej over den sammenstyrtende antike Verdens Ruiner: den hele dannede Verdens sproglige og politiske Enhed, der fremkaldtes ved Romerværldet, de fordrevne Jøders og Jødechristnes Udbredelse over alle Jordens Dele, Tidens ahnende og mod Orienten skuende religiøse Retning, som ventede noget Nyt fra Østen, den synkende Tillid til de gamle Guder, Længselen efter en overnaturlig Befrielse fra den trykkende Kejsermagts Aag, efter de Menneskerettigheder, som netop Christendommen tilkjendte ogsaa de Fattige og Slaverne, — alt Dette bidrog ikke mindre til dens hurtige Udbredelse end den Offervillighed, med hvilken Martyrerne hengave sig for sin Tro, og som fyldte Verden med sky, forbauset Ærefrygt for en saa mægtig Religions Væsen.

Aarsager til Portrait-typens Opkomst.

Men jo mere Christendommen udbredtes, desto fjernere traadte Christi levende Billede, hans Exempel

paa Kjærlighed og Opoffrelse, og det kan gjælde som et Tegn paa denne Fremmedvorden, at indre Partier, Sectvæsen og Fiendskab trængte ind i den unge Menighed, netop paa samme Tid, som Erindringen om Christi ydre Personlighed, der aldrig fastholdtes af nogen udpræget Tradition, forsvandt med hans Samtidiges Generation.

Allerede i den Apostoliske Tid se vi jo Partierne vaagne i Modsætningen mellem Jødechristne og Hedningchristne; blandt hine opstaa atter snart Nazareer og Ebioniter, der dels ansaa Christus for blot Menneske, dels som et højere af Jomfruen født Væsen — samtidigt hæve Doketerne sig, der under Indflydelse af orientalsk Idealisme og Nyplatolisme, nære den Mening om Christi ydre Person, at den ej havde havt noget virkeligt, men kun et Skinlegeme, en synlig Aabenbarelse af Aanden. Gnostikerne, hvis Betydning for Christusbilledets kunstneriske Udformen vi allerede have behandlet, beskjæftigede sig paa mange Maader med Spørgsmaalet om Christi Person.

Den kirkelige Strid om Sønnens Væsensforhold til Faderen fremkalder Typen.

Neppe havde Kirken ved Constantins Overgang til Christendommen og dens „Ophøjelse“ til romersk Statsreligion, faaet Fred udad, før de indre Stridigheder brøde ud i lys Lue. Dennegang gjaldt det Christi Forhold til Faderen — Athanasius contra Arius. Arius lærte: „Sønnen er ved Faderens Vilje skabt af Intet, er hans først skabte Skabning og Verdens Skaber, skal derfor kaldes Gud, dog afhængig af Faderen.“ Athanasius derimod forfægtede den af Kirken antagne Lære om Treenigheden: „Christus er fra Evighed, ikke skabt, men fremgaaet af Faderens Væsen og af samme Væsen som Faderen“ (Homousios). Conciliet i Nicæa 325 forkastede Arius Lære som hæretisk, medens et tredje Parti: Semiarianerne under Eusebius søgte at forsone de to Lærer gjennem Ordene „Sønnen

er af lignende Væsen som Faderen“ (Homoiousios) „og ham underordnet“.

Deslige Stridigheder maatte naturligvis rette Opmærksomheden paa Spørgsmaalet om Christi ydre Aabenbarelse. Dette Legeme, om hvilket Doketerne paastode, at det kun var et Skinlegeme — hvorledes havde det seet ud? Dette Legeme, i hvilket der boede en Aand, som var af samme eller af lignende Væsen som Faderens — hvorledes havde det vist sig for det menneskelige Øje? — Spørgsmaal, der bleve ligesaa vigtige for denne Tid, som de havde været ligegyldige for den forrige.

Thi netop nu bidroge ogsaa ydre Omstændigheder til at lade disse Spørgsmaal synes højst paatrængende. De Frommes naturlige Ønske om at have været tilstede ved hans Optræden, hans Tale og hans Mirakler, Fantasier over deres Lykke, der havde set ham Ansigt til Ansigt og hvis Sygdomme han havde helbredet, hvis Døde han havde opvakt, bidrog mægtigt til de nu mere og mere almindelige Pilgrimsfarter til de Steder, hvor han havde vandret og lært i Livstiden — hvor han havde lidt og var død, for ialfald at se Stederne og muligens komme i Besiddelse af en eller anden Reliquie, og Constantins Moder Sta. Helena gav denne Fantasiretning ny Flugt og Ild, da hun ifølge Sagnet opdagede Christi Kors paa Golgatha. Med engang rykkede hele Christusaabenbarelsens Ydre Tiden nærmere, og den vendte sig vistnok snart kritisk mod de symbolske Billeder og Sarkophagtypen, hvilkes hedenske Oprindelse var let at gjennemskue. Naar han nu ikke virkelig havde lignet en ideel græsk Yngling, hvorledes havde han saa seet ud? — Christendommen havde faaet sin Historie, den forlangte et historisk Christusportrait.

Da søgte man hans Billede blandt de mythiskgnostiske Zeus-Sarapisfremstillinger, som om disse

gave hans sande Portrait; da begyndte man at pege paa Statuen i Paneas, den forgudede, vel nærmest zeuslignende, romerske Kejser, som hans Billede, idet han helbreder den kanaanæiske Kvinde, en Fremstilling, som oftere forekom paa Sarkophagerne, og Billedet i i Edessa opstaar.

De Førconstantinske Kirkelæreres Meninger om Christi Udseende.

Inden man dog rejste Spørgsmaalet efter hans Portrait, havde allerede forlængst et andet, dermed beslægtet Spørgsmaal sysselsat Kirkelærernes Opmærksomhed, nemlig dette: Viste Christi guddommelige Væsen sig i en tilsvarende ydre, ophøjet Skjönhed? Eller skjulte den sig tværtimod bag hæslige Træk? Turde ydre Skjønhed tænkes medvirkende, naar hans Tilhørere underkastedes det dybe Indtryk af hans Tale, ja af hans blotte Fremtræden? Eller gjorde hans ydre Hæslighed det til hans guddommelige Ords udelukkende Fortjeneste, at det henrev Mængden eller den Enkelte? Naar han, kun henkastende de faa Ord: „Kom — følg mig!“, naar han, kun gaaende forbi Tolderens Bod, kunde lokke Disciple til sig, naar de, som skulde gribe ham i Gethsemane, ved hans Ord: „Det er mig!“ vege tilbage og faldt til Jorden (Joh. 18, 6), var det da kun hans Tales himmelske Ophøjethed eller tillige hans ydre Aabenbarelse, der frembragte slige Virkninger?

Den i Sarkophagtypen stiltiende udtalte Ide om Harmoni mellem hans ydre Skjønhed og hans Aabenbarelses indre Sandhed, modsvarer fuldkommen en af Antikens Aand paavirket kunstnerisk Opfatning; derimod synes det os at staa aldeles uimodsigelig fast, at Kirken som saadan i sin ældste Tid har havt netop den modsatte Anskuelse, at nemlig den ældste kirkelige Tradition har forestillet sig Christi Ydre som ubetydeligt, ja endog hæsligt*). Maaske kan denne

*) Didrons Mening, at alle skjægløse Christusbilleder skulde tilhøre Tilhængerne af Theorien om den skjønne Christus,

Anskuelse endog have bidraget til at forme de ældste Fremstillinger symbolsk og ideel-græsk istedetfor portraiterende. I ethvert Fald udtaler den epikuræiskhedenske Christenangriber Celsus, der levede under Hadrian og Antoninus Pius, at de Christne — hvad han dadler hos dem — nærede en saadan Auskuelse. Ifølge Origenes (contra Celsum) siger Celsus nemlig: „Da den guddommelige Aand jo boede i Christus, maa han have overtruffet alle Mennesker med Hensyn til ydre Skikkelse og Ansigtsdannelse. Men de selv (d. e. de Christne) indrømme, at hans Legeme var lidet, uanseeligt og med Udtryk af Ringhed." Og virkelig siger ogsaa Justinus Martyr, der endnu var født i samme Aarhundrede som Christus (89 e. Chr.), at Jesus var hæslig, og betegner hans ydre Aabenbarelse som „elendig, hæslig og ringe" „ἄτιμος, ἀειδης και ἐξουθενημένη παρουσια".

Clemens Alexandrinus († 218) yttrer, at Christus var uden Skjønhed, fordi han ikke vilde, at Nogen skulde glemme hans Lære over Beundringen af hans Skjønhed.

Origenes († 253) har som det synes i dette Spørgsmaal næret doketiske Anskuelser; han mener nemlig, at Christus viste sig for Enhver i den Skikkelse, som var denne den tjenligste.

Da Spørgsmaalet om Christi Ydre blev almindeligt, afviste vel Kirkens Lærere det, som senere Eusebius med den Bemærkning, at kun den hellige Skrifts Ord indeholdt Christi sande Billede. Som om nu dette var bogstaveligt ment, som om den hellige

---

alle de beskjæggede derimod Tilhængerne af Theorien om den hæslige, behøver man naturligvis ikke først at vederlægge. Se Didron, Icon. Chr. I, 270—282. Vi tilbageføre Forskjellen mellem den skjægløse og den beskjæggede Christus til Forskjellen mellem den ideale og den forment historisk-reale Opfatning.

Skrift virkelig indeholdt et Udkast til hans ydre Skikkelse, begynder man at forske efter dette Billede i Skriften og Tertullian († 220), der slutter sig til Kirkens ældre Opfatning, finder et Ord i det gamle Testament, som, hvis det var ment om Christi ydre ydre Person, unægtelig maatte paa engang baade klare Sagen og gjøre alle Forsøg paa en kunstnerisk skjøn Fremstilling af Christus til Intet. Han lagde sin Finger paa det ogsaa af Origenes paapegede Sted: Esaias 52, 14 og 53, 2. 3: „Ligesom Mange forskrækkes over dig, saa var hans Anseelse fordærvet fremfor andre Folks og hans Skikkelse fremfor Menneskers Børn — — Thi han opfor som en Kvist for hans Ansigt og som en Rod af tør Jord, han haver ingen Skikkelse eller Herlighed, og vi saa ham, men der var ikke Anseelse, at vi kunde have Lyst til ham. Han var foragtet og holdt snart op at være iblandt Mænd, en Mand fuld af Piner og som havde forsøgt Sygdom, og som en, for hvilken man skjulte Ansigtet, var han foragtet og vi agtede ham intet“; — og disse prophetiske Udsagn benytter han, som om de indeholdt en ganske bogstavelig Skildring af Christi legemlige og ydre Person (Tertull. advers. Marc. III, 17, adv. Judæos c. 14). Fra denne trøstesløse Skildring var iallefald ingen Trøst at hente for den christne Kunst. Med engang blev ogsaa Ligheden af de hist og her opdukkende Christusbilleder herigjennem benægtet, og hvad der vel var det Vigtigste for Tertullian: al farlig Lejlighed til Billeddyrkelse med et Slag tilintetgjort. Heller ikke stod han alene med sin Mening, der visselig deltes af Mange i det 3dje Aarhundrede.

De Efterconstantinske Kirkelæreres Mening om Christi Ydre.

Men med det indtrædende 4de Aarhundrede forandrer Situationen sig. Christendommen var bleven Verdensrigets herskende Religion, Christus var ikke mere den foragtede, lidende, forsmædeligt Henrettede; han var nu den sejrende, over sine Fjender triumferende

Gud, og man begyndte at yttre ganske andre Anskuelser om hans ydre jordiske Aabenbarelse. Midt imellem begge Modsætninger staar Kirkehistoriens Fader Eusebius af Cæsarea, hvem vi har at takke for vigtige Oplysninger om de ældste Billeder.

Da Constantins Søster Constantia henvendte sig til den lærde Kirkehistoriker med den Bøn, at han skulde forskaffe hende et autentisk Portrait af Christus, havde hun sandsynligvis hørt Tale om, at saadanne skulde existere. Men Eusebius svarede hende alligevel undvigende, at kun Evangeliets Ord kan skjænke os Christi sande Billede, at han forøvrigt ikke engang ret forstod hendes Mening, om hun mente Christi Fornedringsskikkelse? Thi da Disciplene paa Tabor saa den guddommelige Glans gjennembryde Mesterens jordiske Hylle, havde de jo ikke engang kunnet opfatte hans sande Billede. Ikke destomindre meddeler han dog i sin Kirkehistorie 7, 18 Efterretningen om Christusbilledet i Paneas.

Det synes imidlertid som om indenfor det jødiske Folk en Tradition længe havde holdt sig om Rabbi Josua Ben Josephs, Tømmermandssønnens Udseende, og ifølge denne skulde Jesus været en Mand, udrustet med den højeste Skjønhed. Idetmindste antyder den lærde Rabbi Abarbanel (Abravanele) — f. 1437 † 1508 — at et gammelt jødisk Sagn gjør ham til en skjøn og blomstrende Yngling. Dette Sagn kan dog bero paa Sarkophagbillederne og de modsatte Synsmaader, der begyndte at udvikles, kunne have foranlediget Origenes doketiske Anskuelse. Vist er det, at den Anskuelse, at Jesus var skjøn, snart blev herskende inden Christenfolket.

Ambrosius (f. 340) og Augustinus (f. 354) erklære i skarpeste Modsætning mod Tertullians og de øvrige gamle Kirkelæreres Ord, at Christi jordiske Legeme var gjennemstraalet af hans guddommelige

Væsens Glans, og at hans ydre Skjønhed og Ophøjethed var et Billede af hans Indre; ja Chrysostomos († 407) opstillede imod Tertullians Anvendelse af Stedet hos Esaias 52, 14; 53, 2. 3, den herlige Beskrivelse af Messias i Davids 45de Psalme, v. 3—5. 8, i hvilken han skildres som den Skjønneste blandt Menneskers Børn: „Du er meget dejligere end Menneskens Børn, der er Naade udøst paa dine Læber, derfor velsignede dig Gud evindelig. Bind dit Sværd ved din Side, du Vældige! ja din Majestæt og din Herlighed. Og vær lykkelig i din Herlighed. — — Du elskede Retfærdighed og hadede Ugudelighed, derfor haver, o Gud! din Gud salvet dig med Glædens Olie fremfor dine Medbrødre."

Hieronymus († 420) siger, at Christus havde noget Himmelsk i sit Aasyn og i sine Øjne, af hvilke det Guddommeliges Glans og Majestæt lyste.

Men Ingen af dem Alle kunde dog fortælle Noget om hans virkelige Ydre. En Yttring af Augustin fortjener her at anføres. Det heder de trinitati, lib. 8, cap. 4: „nam et ipsius dominicæ facies carnis innumerabilium cogitationum diversitate variatur et fingitur, quae tamen una erat, quaecunque erat." Christi Ansigtsdannelse — mener han — kan dog kun have været een, endskjønt den var bleven usikker ved de mange forskjellige Afbildninger. Dette Ord viser os nemlig, at paa Augustins Tid omkring Aar 400, de forskjellige Typer endnu indbyrdes kjæmpede mod hverandre, skjøndt Christusportraitet allerede var meget udbredt: hovedsagelig have vi vel at tænke paa den historiske Types Zeuslighed, der nu kjæmper sig frem imod den ungdommelige Sarkophagtypus. Senere under Billedstriden i Constantinopel faa vi endnu engang høre en lignende Antydning om Typeforskjel, idet det heder, at Romerne tænke sig Christus som en Romer, Grækerne som en Græker, Jøderne (de jødiske Christne)

som en Jøde, Ægypterne som en Ægypter. Deslige nationale Varianter kunde en Augustin vanskelig mene, thi denne Yttring gjælder vel mere den senere fremtrædende Modsætning mellem den occidentale og orientalske Fremstilling af den samme historiske Type. Det er Photius († 891), som taler saa, og Theophanes bemærker, at nogle Historici havde paastaaet, at Typen med krusede men tynde Haar (ὄυλον και ὀλιγότριχον σχῆμα) skal være den rette (Theoph. ad ann. 455). Hvad han mener dermed, — om maaske at Sarkophagtypen har ældre Ahner end den historiske? — er ligesaa uklart som Betydningen af Photius Ord. Striden i det 4de Aarh. behøver forøvrigt ikke blot at have gjældt Modsætningen mellem Sarkophag- og Portraittypus, men kan ogsaa indenfor den sidste være opstaaet om Gyldigheden af de forskjellige gnostiske Billeder og Paneasstatuens begyndende Efterdannelser.

Tydeligt forekommer det mig, at Portraittypen er udgaaet fra den orientalske Kirke, der ved Nærheden med Palæstina i langt højere Grad foranledigedes til Spørgsmaal angaaende de reelle Omstændigheder ved Christi Liv, og altsaa maatte iagttage en mere realistisk Holdning end det Alt i idealt Fjernsyn betragtende Vesten, som derfor saa meget ivrigere befordrede Sarkophagtypen.

Hvorledes det 4de Aarhundredes Kirkelærere betragtede Christusbillederne, skulle vi nu se.

Paulinus af Nola (393) omtaler i sin Beskrivelse af de af ham byggede Basiliker i Nola og Fundi kun Lammets Billede; Gregor af Nyssa og Basilius af Cæsarea (370) taale og berømme visselig Fremstillingeren af „Agonothetes Christos“, men Schnaase bemærker dertil, at Navnet selv synes at antyde en symbolsk Fremstilling. Asterius af Amasea (401) erklærer sig udtrykkelig imod Christus-

billeder, og Epiphanius af Salamis (368) berømmer sig af at have sønderrevet et Billede i en palæstinensisk Landsbykirke, dog ved han ikke, om det var et Christusbillede eller et Helgenbillede. Han fandt det paa et Dørforhæng, men om malet eller syet, siger han ikke. Orosius (416) siger om Christusbillederne: Enten lyve de paa Gud eller paa Mennesket: „vel Deum mentiuntur, vel hominem" (Schnaase, Kunstgeschichte III, 173; Grimm l. c. s. 154).

Anderledes synes Forholdene at have gestaltet sig i Rom, hvor Kunsten havde sit gamle Hovedsæde, og hvor derfor Billederne mere opfattedes fra et æsthetisk end fra et pædagogisk Synspunkt, og hvor netop paa denne Tid en Række Christusfremstillinger bryde frem, der slutte sig til Portraittypen, uden at Kirken yttrer sig derimod.

Typens Oprindelse og Udviklingsgang.

Denne Typus, som vi nu ikke længere behøver at skildre, da den allerede har beskjæftiget os i Typernes Oprindelseshistorie: Lentulushovedet med det endnu her temmelig unge, mandig-alvorlige Aasyn med det delte Haar og Skjæg, den i Begyndelsen aabne, senere mere tilslørede Pande — denne Typus var allerede tidlig kommen i Brug i Rom. Da den især forekommer i de romerske Katakomber (især i Vægmalerier) kalder man den Katakombetypen; da de Katakomber, i hvilke den forekommer, tildels ansaaes for at tilhøre Kalixts Katakomber, inden de Rossi opdagede den virkelige Kalixtkatakombe, kaldes Typen: den kalixtinske Type. Den, som Christusstatue anseete Paneasstatue af den som Gud fremstillede Kejser eller af Sarapis-Asklepios havde i det Ydre fortsat Zeusligheden, og denne var bleven overført paa Billedet i Edessa, vel i noget forynget Form. Umærkeligt ledet af det ubevidste Træk af Zeuslighedens Sammenhæng mellem Zeustypen og Christustypen, gik Forestillingen om denne Lighed hurtigt over i de med

Antiken saa fortrolige romerske Kunstneres Fantasi, og gjennem den stadige Forbindelse, som endnu fandt Sted mellem den christne Orient og Rom, fixeres snart det skjæggede Hoved ogsaa i Rom som Christus-ideal og Sarkofagtypen forsvinder.

Saaledes havde altsaa Antiken været virksom ved Christustypens Dannelse. Omendskjønt man i den nye christne Kunst ikke forstod, hverken at forvandle Zeustypen til et udtryksfuldt Billede af det aabenbarede Gudmenneske eller at gjengive den i oprindelig Skjønhed, men kun, som forhen vist, at construere et abstract, tørt Normalmenneske deraf, — den antike Kunst havde dog paatrykt Christustypen sin Skjønheds Stempel i dens Fødselsstund. Men jo længer vi i Tiden fjerner os fra Antiken, desto mere fjerner ogsaa Christusfremstillingens Aand og Form sig fra den oprindelige Skjønhed og Katakombetypens Historie er saaledes Historien om et stadigt Forfald.

I den første Tid af den romerske Katakombe-typus' Blomstring, i det 4de Aarhundrede, finde vi Fremstillinger, der ere saa skjønne, at man om et af disse Billeder i den ældre saakaldte Kalixtkatakombe har kunnet sige, og ikke ganske uden Grund, at en Raffael, en Lionardo de Vinci (?) og en Correggio (??) har hentet Urbilledet for sine Christusfremstillinger fra dens Træk. For vor Del sige vi heller: de kunde have hentet den der. I ethvert Fald begynder denne Periode med Fremstillinger, der saavel i sin Linie-skjønhed som i Udtrykkets Mildhed erindre om Antikens og Zeushovedets Nærhed. Ogsaa Beklædningen er fuldkommen antik, en Gang er endog Brystbilledets højre Side aldeles ubeklædt. **I 4de Aarhundrede.**

I det femte Aarhundrede begynder det skjønne Forhold til Antiken at opløses; den antike Formbehandling glemmes, Haardhed og Ubehjælpelighed indtræder. I det 6te Aarhundrede er den antike Ind- **I 5te og 6te Aarhundrede.**

flydelse udslukket. Den velsignende højre Haand og den en Bog bærende venstre Haand er fixeret som Christusbilledets Stilling og Attribut. Øjenbrynene blive stedse rundere, Øjnene ligesaa; Panden bliver bredere i det nedre Parti, Næsen lang, smal og endelig løbende ud i en Spids. Men i det Øjeblik, da Fremstillingen maa give Slip paa Antikens Hjælp, føler den snart sin egen Svaghed, og grunder da strax paa Midler til om ikke at overvinde, saa dog at skjule denne. Hvad der er tabt af Fremstillingens Adel og Sikkerhed, maa erstattes ved Jagen efter overdrevne Former. Christusfremstillingen retter nu sin Stræben — og ikke altid uden Held — allerede under Indflydelse af Byzantinismen paa at give Christusbilledet et Udtryk af Majestæt, og i Tiden hænger dette bestemt sammen med den dogmatiske Udbredelse af Forestillingen om Christi Væsensenhed med Faderen, d. v. s. med det 325 fastsatte Dogmes Indtræden i den almindelige Bevidsthed; idet Forestillingen om Christi absolut guddommelige Natur fører til en ensidig Bestræbelse efter Fremstillingen af hans guddommelige Majestæt med Tilsidesættelse af hans menneskelige Egenskaber; Nimbus, som i Begyndelsen slet ikke forekommer, og dernæst formes ganske simpelt, voxer nu op til en vældig Korsnimbus, men især er denne Stræben mærkelig i Øjnenes Udtryk og Form. Pupillens nedre Rand løfter sig op fra Øjets nedre Rand, saa at det Hvide i Øjet bliver synligt under Pupillen; Øjet spærres højt op, hvilket i Begyndelsen kun giver en vis Haardhed, men senere, da det overdrives, meddeler Ansigtet Noget af en Rasendes Udtryk, der forfærder Beskueren, — og dette er netop Fremstillingens Maal: det er netop Guds forfærdende Majestæt, som derigjennem skal fremstilles. Men kun et Øjeblik opvækker det Frygt; snart gaar det i Forbindelse med den øvrige Formløshed

ligefrem over i det Hæslige; det forfærder kun gjennem sin græsselige Modbydelighed; Øjnene blive kugleformede, Ansigtet opsvulmet, alle Bisager, Hænder o. s. v. raat og slet behandlede.

For at kunne gjennemføre dette Udtryk af forfærdende Majestæt griber den afmægtige christne Kunst mod Slutningen af det 7de Aarhundrede for sidste Gang tilbage til en antik Figur, som sandsynligvis var den bekjendt gjennem de gnostiske Fremstillinger; den tager umiskjendeligt Sarapishovedet til Udgangspunkt. Vi kunne gjenfinde Ansigtets brede, runde Form, det raa, frygtopvækkende i Udtrykket, men hvad der især er os overbevisende: ogsaa Sarapisbilledets gamle Ejendommelighed: de ned i Panden faldende Lokker reproduceres nu paa Christusbillederne, idet de modtage dette samme Smykke i Form af to, i Panden nedfaldende Marelokker. For første Gang forekomme disse i Pontianuskatakomben, men gjentage sig inden Byzantinismen i en hel Gruppe af Sarapiske Christushoveder. I 7de og 8de Aarhundrede.

Saa er da Katakombetypen sunket helt ned i det Formløse, der strejfer Grændsen af det Karikerede, og idet den langsomt gaar over i Byzantinismens Ejendommeligheder, dør den, da Katakomberne omkring Aar 800 forlades og forglemmes.

Katakombetypens Ikonografi.

A. Skulpterede Billeder.

(„Kleinkunst" og Sarkofager.) Ikonografisk Oversigt.

Elfenbenrelief, Brystbillede, i Museo Christiano, Vatikanet, (Fig. 42). Dette Billede, der i sin Form og Behandling erindrer noget om de gnostiske Gemmer og taler om Sammenhængen mellem de gnostiske og de kirkelige Billeder, viser os et paa-

faldende gammelt Ansigt, en face, ovalt, i bøjet Stilling, meget rig Haarvæxt Trækkene ere mindre ideale og ædle end i mange senere Arbejder, hvad der vel har en ren personlig Grund i Kunstnerens manglende Herredømme over Materialet. Hovedet omgives af en Nimbus med Christusmonogrammet, hvilket gjør Hovedets Betydning utvivlsom. Den højre Haand velsigner — den venstre er usynlig. Den Tegning, som Martigny meddeler i sin Dictionnaire har sammenvoxede Øjenbryn — saaledes som Johannes Damascenus skildrer Christus. Om det er en Incurie tør jeg ikke afgjøre; dog synes det saa, da Münter, der ogsaa gjengiver Hovedet, ikke har denne Ejendommelighed. Gjennem en lignende billedlig Incurie kunde man maaske tænke sig, at Joh. Damascenus' Skildring var opstaaet. Münter anser — efter Boldini — falskelig dette Hoved som et Glasfragment. De Rossi erklærer dette Elfenbenrelief for det ældste endnu existerende Christusportrait: det tilhører vel Constantins Tid. (Afb. hos Boldini, Martigny og Münter.)

Fem Sarkofagreliefer i Museo Laterano gjengive vor Typus. I dem alle hersker den synkende Antiks Udtryksmaade, endskjønt en nærmere Tidsbestemmelse ikke er let. Nærmest Sandheden turde Emmeric-David komme, naar han paastaar, at de tilhøre Julians Tid (c. 360). Sickler i „Almanak von Rom“ sætter dem ganske vist for langt tilbage, naar han henfører dem til Septimius Severus' Tid. (Afb. Bottari Tab. 21—25.)

Gregor 5tes Sarkofag i Vatikanets Grotter (Fig. 41) indeholder som forhen nævnt ved Siden af en Række skjægløse Christusynglinge engang og det i Midtbilledet den skjæggede Typus: han staar lærende paa et Bjerg, fra hvilket de fire Paradisfloder — de fire Evangelier, Ordets „levende Vandstrømme“, udflyde. (Afb. hos Bottari og i Denkm. der Kunst 36, 2.)

Terracottahoved i Capranesis Samling (Fig. 21). Hvorfra den romerske Antikvar er kommen i Besiddelse af dette Hoved er mig ubekjendt, det angives som fundet „i Katakomberne“. I Profileringen fremtræder Zeustypen forynget, men tydeligt kjendelig, naar Hovedet bøjes noget forover. (Afb.: Menard, Hist. des beaux arts.)

B. Mosaik.

Profilbrystbillede i Museo Cristiano, Vatikanet (Fig. 43). Kun i dette ene Mosaikbillede finde vi Katakombetypen — og det i Profil — udpræget. Om Førstefødselsretten kappes dette Billede med det foran som det ældste (af de Rossi) omtalte. Hvis dette Mosaikhoved virkelig er et Christushoved, saa er det utvivlsomt det ældste. Endnu uden Nimbus er det isaafald vel endog førconstantinsk. At Restauratoren, som har behandlet Hovedet, har været overbevist om, at han havde et Christushoved for sig, det er klart. Kugler siger i sin „Geschichte der Målerei“ om dette Mosaikbillede: „Maaske giver et gammelt, det 3die Aarhundrede tilhørende, Mosaikbilled i Vatiks. Mus. Cr. os et Begreb om den Maade, paa hvilken oplyste Hedninger tænkte sig Christus. Det er et skjægget Profilhoved, omtrent svarende til denne Tids Philosophtypus“. Vi forstaa ikke ret, hvorfor den store Forsker giver dette Billede hedensk Oprindelse. Er det en Christus, saa er det dog vel af christelig Oprindelse, er det atter ikke Christus, saa giver det os jo intet Begreb om, hvorledes oplyste Hedninger tænkte sig ham. For bestemt at kunne afgjøre Hovedets Betydning maatte vi nøjagtig vide, hvormeget af Profileringen, der tilhører Restauratoren. (Afb. hos Legis Glückselig, Christusarchäologie.)

C. Freskobilleder i Katakomberne.

Christusbillede, i den forhen s. k. Kalixtkatakombe, S. Domitilla (Fig. 44), et meget smukt antikiserende Hoved, med Kappen lagt over den venstre Skulder, den højre Side nøgen. Rene og ædle Træk, lignende den Eliske Zeusmynt, naar man tænker sig Myntens Profilhoved vendt en face, men yngre: en Mand paa 30—40 Aar. Haaret delt, Skjægget kort og delt. Vistnok et Arbejde af en dygtig, med de antike Billeder fortrolig Kunstner. Indfattet i en Runding. Det kan paa Grund af sin endnu levende Skjønhed ikke antages for at være yngre end fra det 4de Aarhundredes sidste Halvdel. Ældre Forskere sætte dette Hoved endog (som Dr. Labus, Ann. d. phil. Chret. XXI, 357) tilbage i det andet Aarhundrede sikkerlig altfor dristigt! Flere Forfattere sige om dette, virkelig sjeldent skjønne Christushoved, at det har tjent en Raffael, Correggio, Lionardo og Annibale Caracci til Mønster („qui a inspiré", Martigny, Kraus), hvad dog vel ikke er bogstaveligt at forstaa. Af Billedets Væsen og Skjønhed er det dog ikke denne Paastand vederlægges, og vistnok have senere Katakombekunstnere forsøgt at gjengive Skjønheden i dette Billede, endskjønt forgjæves; som prototypisk har det givet Katakombetypen Navnet „den kalixtinske Typus". (Afb.: Bosio p. 253; Kraus altchr. Kunst; Martigny Dictionnaire.)

Christusbillede i Marcellino e Pietros Katakombe, Rom. Her forsvinder allerede den antike Formbehandling og den byzantinske Kunst begynder at øve sin Indflydelse. Vi se Tilbøjeligheden til at overdrive Formerne og Forsøget at give Billedet et majestætisk Udtryk tydeligt fremtræde. Endskjønt Billedet tilhører Slutningen af det 6te Aarhundrede og saaledes er Efterjustiniansk, besidder det

dog et højt kunstnerisk Værd. Det er fremstillet i en Nische, siddende paa en Stol, med en Bog i den venstre Haand, medens den højre velsigner. Et *A* og *Ω* og en Nimbus angiver Hovedets Betydning. Ansigtet danner en lang Oval og har et usædvanlig ungdommeligt Ydre. Den usædvanligt brede Pande, de uregelmæssigt hvælvede Øjebryn og de aabne Øjne give Figuren et Udtryk af Majestæt og Værdighed. Haaret falder i Lokker, Hagen slutter i et spidst Skjæg; det Hele viser os et af hin Tids fortræffeligste Christusbilleder, ikke uligt de samtidige ravennatiske Mosaikbilleder. (Efter Crowe og Cavalcaselle I.)

Siddende Christusbillede i Martyrkirken i Neapels Katakombe. Kun den øvre Halvdel er bevaret og denne stærkt overmalet. Ansigtet viser byzantinsk Indflydelse, dog er det endnu temmelig ungt, Panden er aaben, Skjægget kort, og delt i Midten ligesom Haaret. Den højre Haand velsigner efter romersk Ritus, den venstre holder Bogen. Arbejdet tilhører sandsynligvis endnu det 6te Aarhundrede. (Afb. hos Bellermann, die altchr. Begräbnissstädte, Fig. 12. Sml. det hos Kraus Roma sott. s. 300 afbildede Hoved fra San Gaudianokapellet i Neapels Katakomber.)

Det ældre Christusbillede i Ponzianokatakomben ved Via Portuensis, nær Rom (Fig. 45). Det 7de Aarhundrede viser os i dette Billede et trods al Stivhed endnu imponerende Christushoved. Vistnok har Kunstneren hverken besiddet Haandens Lethed eller Kjendskab til den menneskelige Form, det Hele er conventionelt og stivt. Behandlingen af de tungt nedhængende Haar, af det regelmæssigt formede, meget korte Skjæg, som over Munden endog ser meget tyndt og spædt ud, af Øjenbrynenes og Øjenrandens halvrunde Linier og af de grove, dunkle Contourer, viser os, at hverken Antiken eller Naturen her har ledet Kunstnerens Haand, men at den ind-

lærte traditionelle Opfatning har været Føreren. To Stjerner, som vi senere skulle gjenfinde paa andre Typebilleder, staa over begge Skuldre tilligemed en vældig, rigt smykket Korsnimbus. Pupillerne ere løftede over den indre Øjerand for at give Udtrykket Alvor, og her er det virkelig ikke ganske mislykket. Panden er aaben og ren, Næsen lige, men tynd, Halsen har Antikernes Bredde, ogsaa Dragten er endnu ganske antik, Nimbus for første Gang delt ved et Kors. Trods alle Feil og Mangler bliver det dog endnu altid et betydeligt Billede. (Afb. hos Crowe og Cavalc: Gesch. der ital. Mal. I.)

Billede i den Vatikanske Krypta med cirkelrund Nimbus, fuldstændigt byzantinsk i sin Udstyrsel med blomstersmykket Kaabe, Verdensæble og Kors i Haanden, — altsaa opfattet som Pantokrator — kun Typen selv synes i Behandlingen af Panden og Haaret endnu at tilhøre Katakomberne. Det meget rige, bølgende Haars Deling gjør endog et Indsnit nedad i Hovedets ydre Omrids, en Ejendommelighed, der er laant fra Mosaiktypen, ligesom det hele Billede forekommer os at være copieret efter en Mosaik. De vidt opspærrede Øjne med det Hvide under Pupillen viser, at det er et sent Arbejde. Sandsynligvis tilhører Arbejdet det 7de Aarhundrede. (Afb. efter Ciampini hos Münter, Sinnbilder II.)

Det yngre Christusbrystbillede i San Ponzianokatakomben (Fig. 25). Dette skrækkelige Billede viser tydeligt saavel Indflydelse af det ældre Billede i samme Katakombe som ogsaa af en fra samme afvigende Typus. Vi henvise kun til vor tidligere Fremstilling, idet vi i dette Billede se en Efterdannelse af de gnostiske Sarapisbilleder. Hensigten med Afbildningen af denne græsselige Hæslighed kan kun have været een: at vække Frygt overfor det Hellige. Vi ere altsaa nu fuldstændigt indspundne i

den byzantinske Kreds' Anskuelse, ogsaa velsigner Figuren virkelig efter græsk Ritus. Hovedet er næsten ligesaa bredt som langt, det kuglerunde Ansigt indfattet af et tykt, delt Haar, fra hvis Delingspunkt tvende Marelokker falde ned i Panden. Vi skulle gjenfinde dem i en hel Gruppe Billeder lige ind i de sidste Aarhundreder. Pupillerne ere højt løftede over den nedre Øjerand for at forstærke Udtrykket af det Forfærdende. Rynker bedække Panden, Skjægget er kort og sammenfiltret og over Munden meget tyndt, efterlignende det ældre Ponzianobillede. Pandens nedre Del er meget bred, Øjenbrynene danne en forceret høj Buelinje, den velsignende Haand er form- og livløs, den højre, som holder Bogen, er ikke synlig. Farven er liggul, Skyggerne smalle og sorte, det hele et Skrækkebilled. Nimbus delt ved et Kors. Billedet tilhører Begyndelsen af det 8de eller Slutningen af det 7de Aarhundrede. (Afb.: Crowe og Cavalc. G. d. i M. I.)

Christusbilledet i Generosakatakomben, 7de og 8de Aarh., er langt ungdommeligere og smukkere end hint. (Afb.: de Rossi Roma sott. III, Tav. 51.)

Christusbillede i Kalixtkatakombens Ceciliakapel. Endnu dybere end de forrige staar med Hensyn til Udførelse dette fuldstændigt byzantinske Billede. En vis mørk Højtidelighed, forhøjet af Stedets Alvor og Hellighed, er Alt, hvoraf det kan rose sig. Forøvrigt er det nærbeslægtet med Ponzianobilledet. Omridsene ere skarpe og tykke, Nimbus er delt ved rigtsmykkede Korsarme, Kappen blaa, Tunicaen rød. Billedet maa tilhøre Katakombernes allersidste Tid, Slutningen af 8de eller Begyndelsen af 9de Aarhundrede. I ethvert Fald behersker den yngre San Ponzianotype og Ceciliakapellets Type hele det 9de Aarhundrede. (Afb.: De Rossi Roma sotterranea II.)

2. Den byzantinske Mosaiktype.

„Rex tremendæ majestatis"
Dies iræ.

Typens Oprindelse.

Ligesom i alt Organisk den Lov hersker, at det Nye ikke bliver født i det Øjeblik, da det Gamle dør, men medens det Gamle endnu staar i fuld Kraft, saaledes staar ogsaa den byzantinske Typus fuldt udviklet før Katakombetypen dør.

De middelalderske Mosaikers Typus, den skjæggede Salvatortypus' anden store Fase, kalde vi „byzantinsk" — ikke at den skulde være opstaaet i Byzants; thi ogsaa denne Form er ligesom Katakombe- og Sarkophagtypen født i Rom, men fordi den har erholdt sin største og vigtigste Udfoldelse i den byzantinske Stils Former og i det byzantinske Vældes Tid.

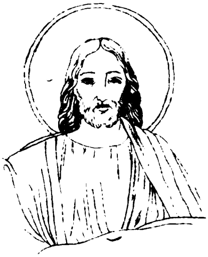
Med Hensyn paa Oprindelse hersker der mellem de tre Typer — Sarkophag-, Katakombe- og Mosaiktypen — den Forskjel, at medens Sarkophagtypen er af exclusiv occidental-antik Oprindelse, er Katakombe- og Mosaiktypen (tilsammentaget: den historiske Salvatortype) opstaaet af orientalske Christusbilleder, der dog, som vi vide, ogsaa tilsidst gaa tilbage til antike Gudeskikkelser. I Rom som den christne Kirkes Hovedsæde, vare de orientalske Billeder snart blevne forenede til et fælles typisk Udtryk, der bestod endnu en Kunst, som kunde udvikle dem, og der udviklede de sig faktisk til en Typus.

Kirkestriden om Christi to Naturer fixerer Typen.

Efterat Kirken havde afgjort Spørgsmaalet om Sønnens Væsensforhold til Faderen og derved havde foranlediget det historiske Christusbilledes første Fase, i den kalixtinske Katakombetypus, tog i 5te Aarhundrede Spørgsmaalet om de to Naturers, den guddommeliges og den menneskeliges Forhold i Christi

46

48



47

50

49

51

52

53

Alfred Fosterud Lith. Kristiania

Byzantinske Christusbilleder.

Personlighed, Hovedinteressen i Beslag. Den orientalske Theologi, hvis Hovedsæde var Byzants, accentuerede her i Modsætning til den occidentale Kirke stærkt det Guddommelige i Christi Person. Alt eftersom Bestræbelsen gik i Retning af at vinde fuldkommen, personlig Enhed eller paa at lægge Vægt paa Naturernes Forskjel, udviklede sig tvefoldige Sideretninger. „Paa den første Tankeretnings Side“, siger Kling i en Opsats i Herzogs Realencyklopædi, „stod de to Naturers Sammenblanding (Sammensmeltning) eller den menneskelige Naturs Ophævelse i den overmenneskelig-guddommelige, hvorved Sandheden i Christi menneskelige Udvikling og den hans Forløsning formidlende Lidelse og Død blev altereret; paa den anden Retnings Side stod begges Sondring eller Antagelsen af en blot Forbindelse eller Sammenknytning, i hvilken den menneskelige Natur blot fremstod som den guddommeliges Bolig eller Tempel. En iallefald formel Formidling af begge Retninger, der opstillede Forening uden Sondring, som uden Sammenblanding og Forandring, var Frugten af de lange Stridigheder. Hermed var det fra det Guddommelige udgaaende orientalske Arbejde paa Christologien kommen til sit Maal.“ Hvad Byzants' Præster paa denne Maade søgte at forklare i et Svøb af Ord, i en Trængsel af Fraser, — deraf maatte naturligvis den christne Kunst give en Gjenklang, og Byzantinismens Theologi, der accentuerede det Guddommelige i Christus, skaber helt naturligt et Christusbillede, der ensidigt betoner det Guddommelige.

Fra den kalixtinske Katakombetypus adskiller Mosaiktypen sig saaledes derved, at den førstes Normalmenneskelig-Abstracte efterhaanden viger for et bestemt karakteristisk Træk: det Træk nemlig, som vi — netop fra Byzantinismen — saa indtrænge i de sidste Katakombebilleder: det Træk, der skulde betegne det Guddommeliges ophøjede Majestæt, men som opløste **Typens Beskrivelse**

sig i det afskrækkende Hæslige. I Modsætning til den Maade, paa hvilken dette Udtryk fremtræder i de senere Katakombebilleder, var det nu karakteristisk for den byzantinske Typus at forene dette Træk med et andet Tegn paa Værdighed, Udseendet af en højere Alder; i det byzantinske Christusbillede fremtræder langt mere af Faderens end af Sønnens Ide. Den antike Anskuelse om Betydningen af Christi ungdommelige Udseende, som et Tegn paa hans Evighed, forsvinder sammen med den antike Formindflydelse; nu skulde netop den høje Alder betegne hans guddommelige Værdighed. Saaledes vende vi i den senere Byzantinisme tilbage fra den 30aarige Typus til det oprindelige Zeushoveds femtiaarige, og Zeusligheden fremtræder derfor ogsaa først ret tydeligt i den senere byzantinske Typus, men desværre indskrænket af Tidens slette Formbehandling og mørke hieratiske Aand.

Medens i Katakomberne endnu altid Efterklangen af Forfølgelsestiden gjenlød i Christi ungdommelige, menneskelige Fremstilling og Gudsmajestæten kun udtrykte sig i hans Træks rent menneskelige, antike Skjønhed, vil nu den sejrende Kirke lidet vide af den menneskelige, kun af den guddommelige Christus, og saaledes opstaar da denne Typus, der efter en lang Overgangsudvikling i de romerske og ravennatiske Basiliker, først udfolder sig under det Byzantinske Hierarchi og der viser sig fuldendt og færdig som Pantokratortypus og endelig paa Sicilien oplever sin Efterblomstring under det Normanniske Ridderskabs Banner.

Typens første Udvikling i de romerske Basiliker.

I Rom spilles denne Udviklings første Akt. I Rom stod St. Peters Stol, i Rom fortlevede endnu — skjønt sørgeligt nok — en vis Kunstudøvelse, og knyttede sig efter Constantins Tid til de vældige Basilikabygninger, som nu tjente den christne Religion i Hedenskabets gamle Hovedstad. Roms gamle Mocaicistskole over-

levede længe den antike Kunsts Fald, snoede sig om den christne Kultus' Former og snart blev den musiviske Kunst Christendommens karakteristiske Kunstart, medens Maleriet forfaldt, og Skulpturen — især den statuariske, men ogsaa Reliefskulpturen, — som mere beslægtet med „det hedenske Afgudsvæsen“ aldrig ret blev hjemme i Christendommen. Ganske særdeles vare Basilikaens Absider og tillige Triumfbuen mellem Chor og Langskib egnet til at optage de musiviske Christusbilleder, og fra de christne Kirkers dunkle Baggrund lyse nu Christusmosaikerne frem, først paa den himmelblaa romerske Grund, siden paa den byzantinske Guldgrund. Thi Christus var Abside- og Triumfbuemosaikernes selvskrevne Midtfigur. Stundom som Brystbillede, men især som hel staaende Figur, senere ofte thronende, træder han os her imøde.

I Begyndelsen endnu influerede af den antike Formbehandling, tilhøre det 4de Aarhundredes ældste Christusmosaiker de mest storartede Fremstillinger af Frelseren, som den gammelchristne Kunst har ejet. Ophøjet i sin Holdning som i sine Træk, er det 4de Aarhundredes Mosaikbillede endnu antikt, harmoniskt og let i sine Omrids, medens de senere Perioders Figurer ere omgivne af tykke og mindre rene Contourer (Cfr. overalt den ikonografiske Oversigt.) 4de Aarhundrede.

I det 5te Aarhundrede synker den musiviske Kunst parallelt med Freskotekniken, skjønt i endnu højere Grad, en Følge af Folkevandringernes Uro, som nu allerede berøre Rom. Denne Tids musiviske Billeder vise ogsaa tydeligt Tidernes Tryk: dette Tryk synes at være skrevet paa de nu aldrende Christusmosaikers Pande, den forrige Epoches Ophøjede gaar over til den gamle Mands sørgmodig-gnavne Mine, og foran Brystbilledet i San Paolo fuori le mura erindrer man sig let Lentulusbrevets „qui nunquam visus est ridere“, hvorimod man i dette Stenaasyn Intet kan læse om 5te Aarhundrede.

den Kjærlighed, hans Udseende skulde indgyde, heller ikke, at han „saepe flere visus est". Nu begynde Pupillerne at rettes fremad, indbyrdes parallelt, hvilket endnu mere bidrager til denne Stenhaardhed. Samtidigt voxer den guddommelige Nimbus i Formrigdom og Farveglans.

6te Aarhundrede. Træde vi ind i det 6te Aarh. i Justinians Tid, saa finde vi, at store Verdensbegivenheder have bidraget til at lade Mosaiktypen i Rom undergaa store Forandringer. Gother, Vandaler og Heruler have plyndret Rom; det tusindaarige romerske Rige er forsvundet fra Jorden, og Roms Biskop, der nu træder os imøde som Kirkefyrste under Navnet Pave, er Enehersker paa den klassiske Jord. Den kongelige Frelser, hvis Statholder Paven er, staar nu ikke mere altid mellem Apostlerne, han svæver (som i S. Cosma e Damiano) midt i Chormosaiken med stivt parallele Øjne over de øvrige Figurer, eller han throner paa Verdenskuglen eller paa Verdens Kongestol med Rigsæblet og Sceptret i sin Haand; stundom velsigner han ikke engang længer som før, han udstrækker Haanden befalende, Byzantinismen begynder at virke tilbage paa det modtagelige Rom.

7de Aarhundrede. I det 7de Aarhundrede fremtræder denne Tilbagevirkning aldeles tydeligt, skjønt ikke uden Strid; den gammelromerske Tradition kjæmper i Mosaikerne fra dette Aarhundrede sin sidste Strid mod den herskesyge Indvandrer, og vil idetmindste tvinge de gamle Former ind i de nye Stilprinciper — men forgjæves. Brystbilledet i Oratorio di San Venantio lærer os at kjende Kampens Art. Blandt lutter byzantinske Figurer træder her endnu engang den gamle romerske Tradition i selve Christusfiguren os imøde: ret som om Kunstneren vistnok vilde gaa ind paa de nye Former for de mindre vigtige Figurers Vedkommende, men ikke kunde bekvemme sig til ogsaa at anvende dem

paa det engang i den gamle Form fixerede Christusbillede. Saaledes faar denne Figur noget „Archaiserende“, der erindrer om Athenebilledets ejendommelige hieratiske Opfatning midt iblandt de naturalistisk formede Ægineter: den hellige Figur tør ikke give efter for Nyhedsmageriet. Men det Nye bryder dog ind med en Naturnødvendigheds Magt og Periodens sidste romerske Christusbillede, der tilhører Tiden mellem 642—649 (Pave Theodors Tid), et byzantiniserende Brystbillede over et Kors, synes billedligt at antyde os den dobbelte Indtrængen paa den ene Side af den Byzantinske Typus, paa den anden Side af den nye Crucifixtypus.

Typens Udvikling i Ravenna.

I mange Henseender staar Ravenna som et Mellemled mellem Rom og Byzants. Her i Exarchatet gjøre de dobbelte Indflydelser, de gamle fra Rom, de nye fra Byzants, de pavelige fra Rom, de kejserlige fra Byzants sig gjældende. Den gamle Kunstudøvelse havde vistnok bevaret et Slags Liv i Rom, men havde ogsaa paa mange Maader maattet bøje sig under de gamle, nu livløse Formers Tvang. I Ravenna skulde iallefald ikke Traditionen staa i Vejen som en Hindring: de nye Ideer fordrede nye Former og en Tid lang syntes det som om det skulde være forundt det vestromerske Riges nye Hovedstad at kalde disse Former til Liv. Men Blomstringen var af kort Varighed. Man synes her at have følt det, som Renaissancen gjennemførte 1000 Aar senere: at man uden umiddelbart at slutte sig til den nu forfaldne, schematisk-conventionelle romersk-antike Kunstteknik, dog paa en eller anden Maade maatte nærme sig Antiken i fri Optagen i dens Skjønhed, for at udvinde de Formelementer, af hvilke den christne Fantasi skulde øse sine kunstneriske Frembringelser: men neppe havde Ravenna viet sig til denne Opgave, saa brød Byzantinismen ind ogsaa over denne Kunst — dens Time var slagen.

Friskere og ædlere end i Rom træder os derfor ogsaa den ravennatiske Christusskikkelse i Mosaikerne imøde. Det Gamle, Gnavne, som ellers saa ufordelagtigt udmærker Mosaiktypen, er her veget for et roligt, mandigt Udtryk: Ungdom og Styrke give her Figuren den tilbørlige Majestæt. Efterhaanden indsniger sig dog ogsaa i denne ædle Typus et fra Byzants hentet Træk: Pandens Muskler svulme, Brynene trække sig tankefuldt sammen, Øjnene blive ubevægelige; ogsaa her vil det Forfærdende trænge frem. Vi bemærke endnu, at den skjægløse Typus holder sig langt længere i Ravenna end i Rom; vi have jo allerede betragtet den i de ravennatiske Sarkophagreliefer og i en Mosaik i San Vitale. Saaledes turde den Slutning maaske ikke være overilet, at Christustypen er indvandret til Ravenna fra Rom paa en Tid, da den skjæggede Typus endnu ikke var fuldt fixeret i Rom, og at saaledes denne sidste her, uberørt af Rom, har uddannet sig frit i dette med nordiske Nationer blandede Folks Fantasi, indtil det byzantinske Aag ogsaa faldt over dets Nakke. Ligeledes synes Ravenna at vise os, at den skjægløse Typus fortlevede længere i Skulpturen end i Maleriet.

Typens Blomstring i Byzants.

Men først i Byzants naar Mosaiktypen sit Højdepunkt. Allerede i det 6te Aarhundrede blegner den milde, friske, antikiserende Symboliks Frembringelser, som engang havde forvandlet Katakombernes dunkle Huler til blomstrende Haver. Nu var Vinløvet visnet, og Amorinerne havde sammenfoldet sine Vinger, Duer og Kranse, Hyrder og Hjorde antydede ikke længere Christendommens Lærer, medens de paa samme Tid skjulte dem for de Uindviede — ikke blot var Orpheus, den gode Hyrde og Elias-Helios færdige med sit Verk, men ogsaa det rent Menneskelige i den historiske Typus var veget for Stræben efter Fremstillingen af den guddommelige Majestæt, og fra de dunkle Abside-

nischer stirrede snart en forstenet og forstenende Gud ned paa Menigheden i den byzantinske Typus. Saaledes finde vi ham allerede i det store Mosaikbillede i Hagia Sophias Forhal, der endnu tilhører Justinians Tid: thronende som en Gud, Ansigtet snarere rundt end egentlig ovalt, Haar og Skjæg delt, — den romerske Mosaiktypes endnu mørkere Broder. Et højt, strengt Alvor er udbredt over ham, saaledes som han velsignende med den højre Haand og holdende Bogen i den venstre sidder paa den rigeste Guldgrund, en virkelig Pantokrator, som man med fuld Ret har kaldt den byzantinske Christusfigur. Desværre har Muhamedanismen dels tilintetgjort, dels utilgjængeliggjort en Mængde deslige Verker. Ejendommeligt betydningsfuldt er det, at Navnet παντοκρατωρ ifølge Symbol. Apostol. tilhører den første Person i Treenigheden, men her uden videre overføres paa den anden Person.

Det Billede, som engang stod i Hagia Sophias Kuppel, men som er blevet tilintetgjort af Tyrkerne, var vistnok endnu mørkere, saafremt vi tør antage, at det har tjent som Forbillede for senere byzantinske Kuppelbilleder, t. Ex. det i Daphni ved Athen og andetsteds, og hele den byzantinske Kirkes og det byzantinske mellem Bigotteri, Hykleri og Ryggesløshed delte Hoflivs Retning var netop som skabt til at bringe det Dæmoniske i Christusfremstillingen til fuld Blomstring, idet den fordrede og skabte et Skrækkens Billede — en christen Moloch. Denne Moloch, paa engang i sine forskjellige Faser Billedstridens Ophav og Udtryk, udviklede sig videre paa følgende Maade:

Længe efterat den romerske Mosaiktypus var færdigdannet, havde den orientalske Kirke endnu vaklet mellem den symbolske Fremstilling af Lammet og det virkelige Christusbillede: Concilium qvinisextum 692 afgjorde endelig Christusbilledets Sejr over Lammet.

„Ut ergo“, saa lyder Conciliets Dekret, „qvod perfectum est, vel colorum expressionibus omnium oculis subjiciatur, ejus qvi tollit peccata mundi, Christi, Dei nostri, humana forma characterem etiam in imaginibus deinceps pro veteri agno erigi et depingi jubemus: ut per ipsum Deum verbi humiliationis celcitudinem mente comprehendentes, ad memoriam quoqve ejus in carne conversationis, ejusque passionis et salutaris mortis deducamur, ejusque quae ex eo facta est mundo redemptionis“ (Concil. qvinisext. can. 82 s. Conc. nova coll. evulg. I. D. Mansi Tom. XI. Florent. 1765 fol. pag. 977—980).

Men neppe havde dette Concilium udtalt sig for Christusbillederne før Reactionen mod dem udbrød med forfærdelig Voldsomhed. Den gamle Frygt for Billedtilbedelse optraadte nu som fanatisk Ivren imod Billederne selv, og snart udbrøde de vilde Billedstridigheder i Constantinopel, der varede i mere end et Aarhundrede (726—842).

Det er ikke vor Opgave at skildre disse vældige Kampe, kun den Indflydelse, de øvede paa Christustypen, have vi at notere. Kortest betegne vi denne Indflydelse gjennem at antyde de under selve Kampen forfattede Dekreter, der udgaves af det 2det Nicæanske Concilium 787, og som, endskjønt conciperede af Billedvennerne, dog maatte dræbe al fri Kunstudøvelse: De hellige Billeder tør ikke anses som Kunstnernes individuelle Frembringelser; thi de hellige Typer ere ikke Kunstnernes Opfindelse. Kunstnerne have kun at mangfoldiggjøre de af Kirkens hellige Fædre anordnede typiske Former. Saaledes blive Kirkens Fædre egentlig Kunstverkernes virkelige Mestere og Opfindere: i denne Sætning fandt man den sande Garanti for Billedernes Overensstemmelse med deres hellige Gjenstande. Dekretet siger det udtrykkeligt: „Non est imaginum structura pictorum inventio, sed ecclesiæ

catholicae probata legislatio et traditio ista non est pictoris (ejus enim sola ars est) rerum ordinatio et dispositio patrum nostrorum" (Synod. Nicaen. II. Actio 6. Labbei conc. Tom. II, col. 831 ff.). Hvad der kunde og maatte blive af en saaledes begrændset Kunst, forstaar sig af sig selv.

Paa denne Maade opstode altsaa hine Specialforskrifter, som man har fundet skriftligt bevarede i Malerskolen paa Bjerget Athos, og i Overensstemmelse med hvilke alle senere byzantinske Billeder ere paa fuldkommen haandværksmæssig Maade udførte: Kunstnerne vare blevne Præsternes Slaver, Kunsten var bleven Kirkens bundne Trælkvinde, og fjernet fra sin eneste sande Herskerinde, Naturen, uden Barmhjertighed fængslet til de døde, tørre Forskrifter, Typer og Traditioner, som Præsterne fastsatte: Kunstens unge, skjønne Gudinde lænket til et Lig!

Og hvorledes vare saa disse Forskrifter!

Nøjagtigt, men ganske umalerisk gjennemgaa de hver enkelt Figurs Fremstillingsmaade i hver enkelt Handling, dannende en endeløs Række, saaledes som den af Didron d. æ. fundne og offentliggjorte „ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς" viser*), en vidtløftig, dræbende ensformig, men for denne Quasikunsts Væsen yderst instructiv Vejledning i det byzantinske Maleri, først sammenskreven af en malende Munk, Dionysios (hvilken Tid? Antagelserne svæve mellem Aar 1100 og Aar 1500). I alle Fald forklarer denne Samling af Recepter til byzantinsk Helligmaleri, hvorfor enhver Composition, ja enhver enkelt Figur gjennem Aarhundreder er og bliver den samme i Constantinopel som i Athen, i Daphni som i Salonichi; Kunsten beror ikke mere paa Kunstnerens frie Opfindelse og dermed forbundne frie

---

*) „Handbuch der Malerei des Berges Athos", tydsk Udgave af Schäfer, Trier 1855.

Skaben, men paa ydre Regler, der endog strække sig lige til Farvestoffernes Tilberedelse, og som alle kunne læres af en Bog. Byzantinernes Christusfremstilling er ingen Kunst mere, den er bleven — hvad ogsaa Malerbogen ligefrem kalder den — en „Videnskab“. Den ældste, os ubekjendte Sammenstilling af hine Regler synes endog at strække sig op imod selve det 2det Nicæanske Conciliums Tid, eller at være blevne forfattede som umiddelbart Resultat af dets Beslutning; thi den „syvende Synode“ (d. e. enten Conciliet i Constantinopel 786 eller det 2det Nicæanske Concilium 787) er den sidste af de „hellige Synoder“, for hvis maleriske Fremstilling Malerbogen giver Regler. Heller ikke er dens Tidspunkt angivet med Aarstal, som de andres, og synes altsaa endnu at have været forudsat som almindelig bekjendt. Ogsaa gaa de i Malerbogen optagne Helgener kun til denne Tid. Og endnu den Dag idag arbejde de græske som de russiske Helligmalere ufortrødent efter dette Schema, hvor hver Tomme af Maal og Proportioner er fastsat, — de græske efter Dionysios „ἑρμηνεια“ og Maleren Manuel Panselinos' Forbillede, der levede i det 11te eller 12te Aarhundrede, Russerne efter Andreas Rubleff, der levede i det 14de Aarhundrede samt den russiske Receptbog: „Podlinnik“.

Hvor ufrugtbare disse Beskrivelser vare, kunne vi bedst vise, idet vi erindre om de §§ af Malerbogen, der have Hensyn til Christusfremstillingen, og som vi tidligere have meddelt (Pag. 14). Vi tilføje her som den for os vigtigste Beskrivelsen over, hvorledes „Christus som Verdensdommer“ skal fremstilles. Det heder her bl. A.: „Christus sidder paa en høj og ophøjet Throne i lysende Gevandt, og straaler stærkere end Solen, og ham komme alle Englenes Kræfter imøde med megen Frygt og Bæven„ — — „Christus i hvidt Gevandt sidder paa en høj Ildthrone, han slynger

Lyn mod Solen — — en Ildstrøm udgaar fra Christi Fødder, i hvilken Djævlene slynge Synderne og pine dem grusomt med forskjellige tyranniske Værktøj og Landser og Spyd; Nogle støde dem med Stænger ind i Flammerne, andre som glødende Drager omslynge dem, rive dem og slide dem med Magt ned under Jorden, hvor det yderste Mørke er og de uløste Lænker, Tænders Gnidsel, den aldrig hvilende Orm og den evige, uudslukkelige Ild, ved hvilken de evig pines og plages. Man ser dem der indenfor gjennem Gittrets Stænger, ser, hvorledes de ere lænkede i Jern og i dybt Mørke, hvorledes de ynkeligt skjære Tænder, da de uophørligt brændes af Ilden og paa alle Sider blive fortærede af Orme sammen med den ubarmhjertige Rige; de se i det Fjerne ligeoverfor sig Abrahams Skjød — — og Propheterne, som sige: Maleachi: „Se den Dag kommer, der brænder som en Ovn og han vil brænde alle Fremmede og dem, som gjør Uret" o. s. v. gjennem alle Propheterne. Isandhed, Höllenbreughel er en Humorist imod denne forfærdelige Fantasi. Forøvrigt gjorde Didron, der ellers ikke ser nogen Zeus-Christus-Lighed, den rigtige Bemærkning, at den lynslyngende Christus erindrer om Jupiter.

Være det her nok sagt, at Malerne paa Athos overfor Didron forsikrede, at det vilde være dem umuligt at istandbringe et eneste Billede uden Bogen, da al deres Viden gjemmes i den; og maa det være os nok at vide, at 72 tekniske Regler og 384 Forskrifter, hvorledes man har at male de forskjellige Emner af det G. og N. T. samt Helgenhistorien, indeholdes i Bogen, der (af Didron) er delt i 456 §§.

Saaledes stereotyperet, forstenes den byzantinske Kunst i Orienten, saaledes opstod de byzantinske Kirkers skrækindjagende Afgudsbillede. Vistnok havde Malerbogen anbefalet „Mildhed" som Christushovedets Udtryk — i dette Punkt fulgte Byzantinerne ikke sin

store Fører; thi blandt alle Egenskaber, som kan tillægges dette Hoved, vil Mildheden komme i sidste Række.

Saaledes formet gaar nu Christusbilledet gjennem de Hundreder, ja Tusinder af smaa Kirker, som det christne Tyrki, Grækenland, Øerne i Archipelagos og det hellige Rusland besidde: hans forfærdelige Aasyn stirrer os imøde fra Archangel til Cairo, fra Corfu til Jerusalem og nøjagtigt saaledes som det afbildedes 880, afbildes det endnu 1880, et Tusind Aar har ingen Forandring frembragt.

Den byzantinske Kirke havde ensidigt fremhævet det guddommelige i Christi dobbelte Natur; det andet Nicæanske Concilium havde videre erklæret, at det vistnok var tilladt at afbilde Christi menneskelige Figur, men ikke at skabe Billeder af den uendelige Gud. Saaledes blev nu al den Majestæt, med hvilken den klerikale Fantasi havde kunnet udsmykke sin himmelske Kejser deroppe, overført paa Sønnen; Trækkene til hans Udstyr laantes fra Hoffets kejserlige Pragt, Guldbrocade og Purpur anvendtes til hans Dragt, og hans Aasyn forvredes til et Udtryk for den skrækkelige himmelske Kejsermagt. Saaledes skete det, at han, der, da han vandrede paa Jorden, ikke havde det, hvortil han kunde hælde sit Hoved, nu træder os imøde som kejserlig Mosaikdæmon, udstyret som almægtig Gud, siddende paa sin Throne. Denne Kunst formaaede ikke i det vældige Zeushoved ogsaa at indlægge Mildheden — den blev paa Papiret — og i Kunsten stod af Zeushovedet kun det Frygtindjagende-Majestætiske tilbage. Den, som engang har set ham i Grækenlands mørke Kirker, denne Christos Pantokrator, glemmer ham aldrig mere — et Skrækkens Billede vil han følge En gjennem hele Livet; vi kunne altsaa forstaa, hvilket Indtryk han har øvet, hvilken Indflydelse han har havt paa hine overtroiske

Tider. Ansigtets Linier ere haarde og strenge; Ansigtet selv magert, Næsen paafaldende lang, Øjnene stive og mørkt stirrende frem for sig som i en evig Nat. Farven er læderagtig eller liggrøn, og fra dette forstenede Aasyn taler langt mere Mørkets dæmoniske Aand end Fredens og Kjærlighedens, saaledes som vi saa den ungdomsglad og mild paa Sarkophagerne: denne byzantinske Præstefantasi staar i sin theologisk-dogmatisk-stivnede Opfatning af det Guddommelige langt nærmere den semitiske Hedendom, Babylons og Phønikiens Rædselsbilleder, overhovedet langt nærmere den formørkede Hedendom end hine orphiske og dionysiske, uskyldigt og kjærligt skabende Fantasier paa Katakombernes Sarkophager. Man maa her, enten man vil eller ej, som ovenfor antydet, tænke paa Moloch, der fortærede Menneskeoffere i sit brændende Skjød. Men, det er sandt: som han staar der, er han netop det Gudebillede, der med forfærdende Sandhed tegner sin Tids Væsen, det Skrækkelige, fortærende Kolde hviler over ham, som i sin abstracte Storhed dræber al Kjærlighed, al Frihed, al Fantasi — disse ere netop de Menneskeoffere, som bleve bragte den byzantinske Moloch.

Han staar der, profetisk antydende alle de Rædsler, som skulde bryde ind under Paakaldelsen af Middelalderens menneskehadende Gud: denne medusa-forstenende Gud er Intolerantsens, den mørke Fanatismes, Troeshadets Gud — han er Ufejlbarhedens, Jødesteningens, Selvpidskningens, Kjætterforfølgernes, Autodafeernes mørke, uhyggelige, dæmoniske, menneskeædende Gud. Saaledes maler Tiden sit eget Billede, idet den maler sin Guds.

Den færdigdannede Typus vender tilbage til Rom.

Fra Byzants vandrer Typen igjen færdigdannet tilbage til Italien og specielt til Rom, Venedig og Sicilien. Paa det italienske Fastland udvikler den sig kun lidet; thi det middelalderske Pavedømmes Aand

var ikke væsentlig forskjellig fra det byzantinske Præstevælde, om end Formerne vare det. I Rom var, siden vi sidst besøgte denne Stad, den antike Tradition fuldstændigt udslukt. Man kjendte neppe engang mere Betydningen af de sparsomt levnede Rester af det engang her saa blomstrende antike Liv, og Kunsten, som ikke mere vilde lykkes under Italienernes ved Krig og Arbejde stivnede Hænder, var næsten fuldstændigt gaaet over til de i Rom indvandrede byzantinske Kunstnere. Saaledes fornyedes i Middelalderen hint Skuespil fra det 1ste Aarhundrede før Christi Fødsel, da Grækenland maatte forsyne det ukunstneriske Romerfolk med Kunstnere og Kunstværker. Og dog, hvor forskjelligt!

Da det ikke var forbudt de byzantinske Kunstnere at kopiere ældre Billeder, se vi hist og her ældre romerske Billeder opdukke paany, saaledes Chormosaiken fra S. Cosma e Damiano i Kirken Santa Prassede.

Ligetil ind i det 12te Aarhundrede vedbliver den byzantinske Stil, uanfægtet af nye Retninger at udfolde sin sørgelige Efterblomstring i Rom, idet den dog, gaaende paa Accord med ældre romersk-christelig Tradition, t. Ex. ofte fremstillede Christusfiguren staaende, som i S. Marco og i det lateranske Triclinium (circa 800) og stundom stiller Billedet paa blaa Grund istedetfor paa Guldgrund, som i San Nereo e Achilleo (samme Tid).

Ogsaa Typen selv erholder en romersk Karakter, idet den viser sig paavirket af det yngre Christusbillede i S. Ponzianokatakomben, som vi have udledet af et Sarapisbillede og hvis Ejendommelighed vi idetmindste ikke have fundet saa tidligt udviklet i Orienten, at vi kunne anse det som indført derfra. Ansigtets kuglerunde Form, Massehaaret, ofte ogsaa de to Marelokker i Panden, vende ofte tilbage i denne Periode,

og selv, hvor man sædvanlig antager, at den romerske Afart af Byzantinismen ikke er naaet hen, viser os Ponziano-Sarapis' to Marelokker, Tegn paa en Forbindelse med Rom. Ifølge den almindelige Antagelse strækker nemlig den romerske Byzantinisme sig neppe længer mod Syd end til Neapel, hvor den hemmes af den sicilianske Byzantinisme, og neppe længer mod Nord end til noget over Spoleto, hvor den mødes af den venetianske. I Spoleto selv optræder den navngivne byzantinske Kunstner Solsernus (Salsernus) circa 1207 med sin fortørret-mørke Christusmosaik. Imidlertid forekommer det os, som om saavel paa Sicilien som i Norditalien en romersk Typeindflydelse har gjort sig gjældende, der fra Rom af har arbejdet sig ind i den venetianske og sicilianske Mosaikkunsts Gebet, da vi her som hist træffe Ponzianushovedets Form — Marelokkerne indbegrebne.

Den venetianske Republik stod i saa mangesidig kommerciel som krigersk Forbindelse med Bysants, at det ikke kan undre os, i den skjønne Lagunstad at gjenfinde den rene Byzantinske Typus, ublandet og upaavirket af ældre Traditioner. Rigest udfolder Typen sig naturligvis i de af San Marcos' storartede Mosaiker, der tilhører Tiden mellem 976 og 1100. Her er atter i Kirkens fire store Typebilleder enhver fri Form lykkelig og vel dræbt; Skikkelsen livløs og mager, ret et Billede paa Byzants fortørrede Dogmatisme. Endog som en vredladen, arrig, ond, gammel Mand, ja Olding med graahvidt Skjæg og Haar se vi her Frelseren fremstillet. Bedre, men ogsaa senere ere Mosaikerne i Døbekapellet. Den byzant. Type Venedig.

Indtil Parma og ud derover, ja nedover til Florents, hvor i den italienske Byzantinismes sidste Tid en navngiven byzantinsk Kunstner Andrea Tafi (1213—1294) smykkede det berømte Baptisterium med Mosaiker, strækker denne Retning sig rigtignok paa mange

Maader berørt af en nyere Tids bedre Formbehandling som af den mod Norden vandrende romersk-byzantinske Mosaikkunst.

Den sicilianske Byzantinisme.

En bestemt Modifikation undergaar derimod Typen, idet den fra Byzants overføres til Sicilien, hvor der vel endnu dengang existerede en indenlandsk Mosaicistskole, som tidligere blev influeret af den paa Øen samtidigt herskende normannisk-romanske Bygningsstil. Saameget er sikkert, at de stolte normanniske Fyrster ikke nøjedes med denne hjemlige Mosaicistskole for sine herlige Kathedraler, men indforskrev Kunstnere fra Byzants. Om disse Kunstnere i det Hele taget slutter sig til den gamle, traditionelle, musiviske Kunstudøvelse i Landet eller ikke, kunne vi her ikke afgjøre; dog er det synligt, at Kirkebyggernes normannisk-ridderlige Aand har indvirket paa de byzantinske Mosaicisters Opfatning af Christustypen og har meddelt den byzantinske Guds Molochsansigt Noget af sit eget Liv og sin egen Adel. Det Gnavent-Onde forsvinder og giver Plads for mørkt Alvor.

En sædvanlig benægtet Sideindflydelse fra Rom finder jeg dog som sagt ubetinget i Hovederne saavel i Domen i Celafû, hvor Ponzianushovedets Ansigtsform og de i Panden faldende Lokker med Sikkerhed vise tilbage paa det romerske Forbillede, som ogsaa i de øvrige, efterhaanden synkende Hoveder i de andre Kirker, hvilke Hoveder alle synes dannede efter Cefalûtypen. Billedet i Cefalû tilhører Tiden omkring 1148, det yngste i Domkirken i Messina, som tydeligt viser Kunstens Forfald er omtrent et Aarhundrede yngre — ca. 1250, altsaa tilhørende den sidste Hohenstaufertid.

Vi kunne ikke andet end stille disse Hoveder paa et højere Standpunkt end de øvrige Byzantinske Billeder; det Frygtindjagende eje ogsaa de, men det Hæslige er dæmpet — det Græskes Modbydelighed, det Venetianskes Gammelgrættenhed, det Romerskes

Hæslighed afløses her som sagt af noget vist Ophøjet, der — ganske vist kun i Forhold til de Billeder, vi netop have betragtet — næsten virker velgjørende. Den nøgne Hals' Anatomi i Celafûbilledet er vistnok fejlfuld, Haarmasserne ponziansk-tunge, Trækkene tørre, men Øjenbrynene ere smukt svungne, Øjnene stirre ikke mere saa stivt, Munden er bleven liden og Skjægget regelmæssigt, det Hele mere imponerende end afskrækkende. De sicilianske Mosaicister kulminere dog i sit første Værk; fra Cefalû gik det trinvis nedad over Capella Palatina (Fig. 53), Monreale og Messina i et Aarhundredes korte Blomstringstid.

Den byzantinske Mosaiktypus i Fresker, Staffelibilleder, Broderier, Elfenben- og Metalarbejder, Mynter og Miniaturer.

Medens den byzantinske Typus saaledes hovedsagelig udfolder sig i Mosaiker, undlod den naturligvis ikke at udøve sin Indflydelse ogsaa paa Tidens øvrige tekniske Fremgangsmaader, uden at disse dog tilbagevirkede paa Typen. Saaledes finde vi den byzantinske Typus paa Fresker — foruden i Grækenland — i Roms Omegn, i landlige Kirker og Krypter, hvor man istedetfor det kostbare Mosaikarbejde anvendte den lettere, fra Katakomberne vel kjendte Freskoteknik.

Hvad de byzantinske Staffelibilleder angaar, som man træffer i hele den græsk- som romersk-katholske Verden, saa ere de sædvanlig hverken af byzantinsk Oprindelse eller tilhøre den byzantinske Tid. De blive nemlig overalt producerede paa haandværksmæssig Maade, og hvor i Occidenten (t. Ex. Italien) virkelig byzantinske Billeder forekomme, staa de i høj Anseelse hos Folket. Nogle ere endog undergjørende. Til denne Klasse høre saaledes de s. k. Lucasbilleder, de s. k. „sorte" Christusbilleder o. s. v.

Blandt Middelalderens Pragtbroderier findes meget ædle Christusbilleder i byzantinsk Stil, hvor det næsten synes, som om den kvindelige Aand, der ejede den fint-dannede Haand, som har syet disse Broderier, har indgydt noget af sin ædle Mildhed i den stivnede

Typus, saa mild-ophøjet er undertiden Frelseren afbildet i disse kvindelige Arbejder. Vi erindre kun om Fremstillingen af Nadveren paa Kejserdalmaticaen i Peterskirkens Sakristi i Rom.

Endog nordover Alperne trænger Indflydelsen af den byzantinske Christustypus, idet den der har fundet Plads, didført paa lettransportable Gjenstande som Elfenben- og Metalarbejder, Mynter og Miniaturer. Den, der i Hotel Cluny har set den staaende Christusfigur med Underarmene udbredte til Velsignelse og med Korsglorie paa det Elfenbensdiptychon af tydsk Oprindelse (Fig. 52), der tilhører Kejser Otto 2s Tid (973—983), vil forstaa, i hvilken Grad denne Kejsers Gemalinde, den byzantinske Prinsesse Theophano, lykkedes at skaffe sit orientalske Fædrelands Stil Indpas i Tydskland. Ligeledes viser os den bayerske Thassilokalks Christusbillede i Kobber med Niello, opbevaret i Kremsmünster og udstillet i München 1876, hvorledes de tydske (eller angelsachsiske?) Kunstnere fra denne Tid (780) omdannede Typen paa sin Vis.

Talrige byzantinske Mynter vise os i formindsket Maalestok de Forandringer, som Typen selv til forskjellige Tider var underkastet i selve Byzants. Blandt disse Mynter skjelne vi hovedsagelig mellem de afvigende Grupper: Brystbilledet af en Olding med lav Pande og tykt Skjæg, omtrent svarende mod den venetianske Variation (Fig. 49), — Brystbilledet af en ældre Mand med højere Pande og Skjæg (Fig. 48), mere lig de egentlig græske Billeder, og sluttelig Brystbilledet af en yngre Mand med Skjæg og Krone. Skjægget er snart delt, snart rundt.

Men i de videste Kredse udbredtes dog den byzantinske Typus som Forbillede gjennem Miniaturerne, thi fra disse forplantede Billedet sig i Tydskland og Frankrige til det occidentale Klosterlivs faste Grund, slog Rod der og befrugtede gjennem Klostrene den romanske Kunst, ja endog den gothiske Tids Kunst.

Flere af disse Miniaturer vise Slægtskab med den siculo-normanniske Type. I et af disse Billeder (Münch. Bibl. B. no. 2) staar Christus i en elliptisk Regnbue (med Verdenskuglen i Haanden) foran et Træ, Korsets Træ, saaledes atter en Overgangsform fra Pantokrator- til Crucifixbillederne.

Ikonografisk Oversigt.

1. Den romerske Mosaiktypus.

De to Mosaiker i Sta. Costanza, Rom, (af Kugler satte langt senere) af Crowe og Cavalcaselle henførte til det 4de Aarh.s første Halvdel. Antik Indflydelse. Begge med Nimbus — den ene Figur siddende paa Verdenskuglen med Tunika og Sandaler. **Ikonografisk Oversigt.**

Christusmosaik i Sta. Pudentiana. Thronende i Absis, storartet og ædel. Fuldkommen antik i sin Stil. Omridsene endnu fine, rosenfarvet Carnation. Stærkt restaureret.

Det store Christusbrystbillede i S. Paolo fuori le muras Triumfbue (Fig. 46). Leo 1stes Tid (440—462). Yderst kolossal med Hensigt at virke storartet. Mørk, gammel, stenhaardt Udtryk. Haar og Skjæg skarpt delte, det første, der er meget tykt, er saa dybt delt, at Delingen endog gjør et Indsnit i Issen. I den venstre Haand Sceptret, den højre velsigner efter græsk Ritus, vel det ældste Mærke af Byzantinisme i den romersk-christelige Kunst. (Afb.: bl. A. hos Legis Glückselig, Christusarch.)

Absismosaik i S. Cosma e Damiano paa Forum Romanum (Fig. 47). Felix 3s ogsaa kaldet den 4s Tid, 526—530, Justinians Samtid. Christus er fremstillet svævende, han udstrækker den højre Haand, ikke mere velsignende, men befalende. Den detailleret behandlede Dragt er endnu antik, medens i de omgivende Figurer Dragtens nye middelalderske Mode er indtraadt. (Afb. hos Legis Glückselig.)

Absismosaik i San Lorenzo fuori le mura, tilhører sandsynligvis Kirkens Bygningsperiode under Pave Pelagius (578—590). Stærkt restaureret i det 9de eller 10de Aarhundredes Karakter. Christus thronende, bærer Korset i Haanden. Stirrende Øjne. Mørke, men dog i Linierne smukke Draperier. Compositionen tarvelig.

Christusmosaik i San Theodoro, Tid: 7de Aarh. Sandsynligvis Copi af et ældre Billede; thi Draperimotiverne ere gode, men misforstaaede. Livfuld og mild; siddende, velsignende Figur.

Christusbrystbillede i San Venanzio, et Kapel til det Lateranske Baptisterium. Pave Johan d. 4s Tid (640—642). Brystbilledet svæver velsignende over Maria. Overgangsform til det rent Byzantinske.

Christusbrystbillede i San Stefano rotondo, sandsynligvis fra Pave Theodors Tid (642—649). Medaljon staaende over et Kors.

Lidet Christushoved, sign. I. C., engang i Advocat Mariottis Saml. i Rom, ca. Aar 700 (afb. hos Agincourt, Pl. 12, fig. 22).

II. Den ravennatiske Mosaiktypus.

Christus i de Ortodoxes Baptisterium ved Domkirken i Ravenna. I en Fremstilling af Christi Daab. Tid ca. 420?

Christus i Arianernes Baptisterium ved Kirken Maria in Cosmedin. Ligeledes i Fremst. af Christi Daab. Lig den forrige.

Christusmosaik i Sta. Agatha maggiore, hvilken Kirke er bygget under Valentinian 3 (425—455). Alvorlig, velsignende Figur. Sidder paa en Throne med høj Ryg. Bærer Bog og Korsnimbus.

Triumferende Christus i S. Michele in Affricisco imellem Engle og Erkeengle, blev nedtaget noget efter 1840 og solgt til den preussiske Regjering.

Christusmosaiken i Galla Placidias Mausolæum. Ligeoverfor den allerede omtalte, herlige „gode Hyrde“, sidder han majestætisk thronende med Skjæg og Diadem. Korset hviler mod hans Skulder, i sin venstre Haand holder han Evangeliet, medens Hæretikernes (eller Hedningernes?) Skrifter blive brændte paa en Rist foran ham. Underligt mødes her den antike Skjønhed og de byzantinske Ideer. Tiden omtr. 450.

Christusbilledet i Apollinare Nuovos Mosaikfris, kongelig og ædel. Tid 553—566.

De to Christusmosaiker i Erkebiskopspaladset, omkring 547.

Christus i Apollinare in Classes Mosaiker. Trækkene ikke længer saa regelmæssige, Øjnene ubebevægelige, Panden muskuløs; Øjenbrynene tankefuldt sammentrukne; den Byzantinske Indflydelse viser sig tydeligt, idet man vil fremstille det Majestætiske gjennem det Skrækkelige. Tid 671—677.

Absidemosaiken i San Ambrogio i Milano, thronende, erindrer om det 7de og 8de Aarhundredes romerske Mosaiker, men er ikke desto mindre sikkerlig en Aflægger af de ravennatiske.

Christusmosaiken i San Lorenzo, Milano, hvidklædt, staaende mellem Apostlerne, uden dybere byzantinske Mærker, — sandsynligvis betinget som den forrige.

III. Den ægt-byzantinske Mosaiktypus.

A. Mosaik.

Christusmosaiken i Hagia Sophias Forhal, Constantinopel. Endnu ikke fuldt uddannet, mere romersk Typus. Justinians Tid circa 560. Kejseren knælende foran den thronende Christus. Haaret delt, Skjægget kun lidet delt. Den Højre velsignende, den

venstre med Bogen. Thronen har høj Ryg som i Sta. Agatha i Ravenna. Guldgrund. (Afb.: Kugler, Kunstgesch.)

Tre Christusmosaiker i St. Lucasklostret i Livadia sammenstille vi her. Skjønt de befinde sig i samme Kirke, ere de i Farven meget afvigende. I det nordvestlige Pendentiv (Fremstilling: Christi Daab) ere Christi Øjne dybt sorte, de lange Haar meget blonde, ligesom hans Skjæg, der er fint og kort. I det nordlige Tværskibs Hvælving har han brune Øjne, guldfarvet Haar og Skjæg; i det sydlige Tværskib har han atter sorte Øjne, men Skjægget og det lange Haar er rødligt. Huden er tør og pergamentagtig. Kirken er bygget 920—947; Mosaikernes Alder gaar vel op til henimod samme Aar. (Didron, Anm. til Malerbogen fra Athos. Tydsk Udg., S. 417.)

Christus-Pantokrator-Mosaik i Klosterkirken i Dafni ved Athen, i Hovedkuppelens Midte. Tid circa 1200. (Kugler fører den tilbage til 11te Aarhundrede, men Kirken blev først bygget ca. 1200.)

B. Fresco.

Christusbillede al fresco i Klosterkirken Vatopedi paa Athos, maaske et Verk af Panselinos selv.

Christusbillede al fresco i Kirken Panhagia Phaneronemi paa Salamis. Christus Verdensdommer, thronende i kredsformig, ved Firkanter brudt Aureole. Et yngre Arbejde af den uforandrede byzantinske Stil, malet ca. 1735 af Georgios Markos fra Argos og hans Disciple.

Christos Pantokrator al fresco i Kirken i Chilindari paa Bjerget Athos; paa grøn Grund, som det synes i Erkebiskopsgevandt, midt i Kuppelen som Centrum for den hele christelige Mystagogi (den fuldstændigste Fremstilling af den s. k. Liturgi; se herom Malerbogen fra Athos. Tydsk Udg., S. 233 ff.).

Sjeldne Pantokratorbilleder findes videre i Klostret paa Salamis, Mistra, i Katholikon i Athen, i Meteores i Thessalien, paa Athos, i S. Lucas i Livadien o. fl. St. væsentlig uforandrede.

C. Mynter.

(Serie af byzantinske Christusmynter).

Christusmynter		fra Johannes Rhinotmetos (685—695).
—	—	fra Johannes Rhinotmetos og hans Søn Tiberius (705—712).
—	—	fra Romanus (920—931).
—	—	fra Konstantinos Porphyrogenneta (945—959). (Fig. 50 og 51.)
—	—	fra Nikephoros Phokas (963—969).
—	—	fra Johannes Zimisces (969—975) (Fig. 48).
—	—	fra Basilius Porphyrogenneta og Konstantius (976—1025).
—	—	fra Theodora (1054—1056).
—	—	de latinske Kejsere.

(Alle hidhørende byzantinske Mynter ere afbildede hos Saulcy, „Classification des suites monétaires de Byzance", Metz 1836, og i Sabatiers bekjendte Myntverk.)

D. Miniaturer.

Byzantinsk Miniaturchristus i et Haandskrift fra det 9de Aarh. i Bibl. i Paris. Typen streng, Haaret decideret rødt, Skjægget delt. (Afb.: Greve Bastard, „Peintures et ornements des manuscrits".)

IV. Den senere romersk-byzantinske Mosaiktypus.

A. Mosaik.

Nischemosaik i det Lateranske Triclinium. Pave Leo III's Tid, 795—816. Christus staar

paa Bjerget med Paradisfloderne, velsignende, med Bog; Skjægget udelt. Figuren lang og mager.

Christusmosaik i S. Nereo e Achilleo: Christus paa blaa Himmel med røde Skyer, og lyseblaa Nimbus. Ansigtet rødligt; ogsaa Skyggerne rødt markerede. Leo III's Tid 795—816.

Christusmosaik i Maria Navicella, Paschalis I's Tid, 817—824. Christus thronende paa Regnbuen. Ubetydelig. Forfaldet synligt.

Mosaik i Sta. Prassede, Paschalis I's Tid, 817—824. Middelmaadig Kopi efter Cosma e Damiano-Mosaiken. Faderens Haand holder Kronen over Christus.

I samme Kirkes „Paradis". Velsignende Brystbillede i Medaillon, baaret af Engle. (Samme Tid?).

Chornischemosaik i Sta. Cecilia, Trastevere, staaende, velsignende, mørke Omrids, platte, tomme Former, stiv og ukorrekt. Paschalis I's Tid, 817—824.

Absidemosaik i San Marco (Rom). Staaende, velsignende, med Bog og udelt Skjæg, *A* og *Ω*. Over ham Haanden (Faderen), under ham Duen (Aanden). Altsaa egentlig et Trinitetsbillede. Slet, fri Kopi efter Cosma e Damiano-Mosaiken. Omridsene brede og mørkerøde. Gregor 4's Tid, 827—844. (Afb.: Denkmäler der Kunst.)

Mosaik i Capella Sancta Sanctorum i Lateranet, sandsynligvis fra Pave Sergius 2's Tid, 844—847 (ifølge Emmeric-David). Maneren som i Paschalis Tid. Erindrer tydeligt om Ponzianushovedet med Marelokkerne, Skjægget delt. Ved Slutningen af det 9de Aarh. ophører den musiviske Kunst i Rom.

B. Broderi.

Den berømte Kejserdalmatica i Peterskirkens Sakristi i Rom, ifølge Sagnet fra Carl d. Stores Tid ca. 800, i Virkeligheden vel tilhørende det 11te Aarh. Foruden den skjønne, skjægløs-ungdomme-

lige Christus, som ovenfor er nævnt, tillige en skjøn Christusskikkelse med Skjæg i „Nadveren“, ædlere end alle andre Skikkelser fra denne Tid.

C. Fresko.

Christus i San Ausanokrypten i Spoleto: rød Tunika, røde Skygger, gul Nimbus. Let i Vandfarver. 9de Aarhundrede.

Christus i San Elia i Nepi, Nord for Rom, af Brødrene Johannes og Stephanus samt deres Neveu Nicolaus fra Rom. De anvendte ikke mere Katakombernes tynde Vandfarver, men Dækfarver (ligesom de sidste Malere i selve Katakomberne, t. Ex. Ceciliakatakomben), gul Carnation paa graa Gibsgrund, Formen given i mørke Omrids, Halvtinterne i røde, Skyggerne i blaa Toner. Hvidt og Sort for højeste Lys og dybeste Skygge. Haar og Draperi i Linier. Uplastisk og udtryksløs. Rulle og udstrakt Haand. Trykket Næse, rynket Hud, spidst, delt Skjæg, langt, sort Haar. Tid 10de eller 11te Aarh.

Thronende Christus sammesteds. Influeret af Mosaikerne. Samme Tid.

Christus i San Urbano, Cafarellidalen ved Rom, i Glorie, overdrevet lange Forholde; Bevægelserne talende, Tegning og Farve slet. Freskerne her bære Aarstal 1011.

V. Venetiansk-byzantinsk Mosaiktypus.

Christusmosaïk i San Cypriano, Murano, Tid 882. Med Maria, Helgener og Engle.

Mosaik i Marcuskirkens Absis, Venedig, mellem fire Helgener.

Mosaik i samme Kirkes Chorkuppel, Christus med Maria, Helgener og Propheter.

Mosaik i samme Kirkes store Midtkuppel: mellem 4 Erkeengle.

Mosaik i samme Kirkes Hjørnerum tilhøjre med Maria og Helgener.

Disse Marcuskirkens fire Mosaiker tilhøre Tiden mellem 976 og 1100, rent byzantinske, stive; i en af dem fremtræder Christus som fuldstændig Olding med graahvidt Haar og Skjæg.

Mosaik i Domen i Torcello: Christus som Verdensdommer. Tid 12te Aarh.

Christusmosaik i Marcuskirkens Daabskapel, Venedig, thronende blandt Cheruber; Tid ca. 1300. Stiv og uskjøn.

Christusmosaik i samme Capel med døbende Apostler. Samme Tid.

Christusmosaik i Baptisteriet i Parma. Tid ca. 1200. Kraftige Farver. Haardt, men saa levende, at de tydeligt vise den fremspirende romanske Kunst.

Mosaik i Baptisteriet i Florents af Andrea Tafi (1213—1294). Thronende Christus — streng — byzantinsk Typus af venetiansk Skole. Værdig, fulde Former, fin og elegant Udførelse, Guldskrafferingerne konsekvent gjennemførte.

Chornischemosaik i San Miniato in monte, Florents. Tid 1297. Viser, hvorledes den byzantinske Typus holder sig i sin fulde Strenghed ved Siden af Cimabues Retning. Christus thronende paa en grøn Eng mellem Evangelisttegnene. Draperierne livløse.

VI. Siciliansk-byzantinsk Mosaiktypus.

A. Mosaiker.

Mosaikbrystbillede i Domen i Cefalû. Kong Rogers Tid circa 1148.

Christusmosaik i Capella Palatina, Palermo, samme Tid (Fig. 53).

Christusbrystbillede i Domen i Monreale ved Palermo. Tid circa 1174.

Christus in Gloria i Domen i Messina. Tid circa 1250. Forfaldstid.

B. Miniaturer.

Det Vatikanske Menologium No. 1613, byzant. Haandskrift i Vat. Bibl. Deri bl. A. en ædel Christus in gloria, viser os (ifølge Crowe & Cav.) den sicilianske Stil, endskjønt den er udført i Byzants og sikkert er ældre end Mosaikerne i Cefalû. Er dette det samme Menologium, som Kugler omtaler i sin Gesch. der Malerei I, 91, saa tilhører det som udført for Kejser Basilius, Bulgardræberen, Tiden mellem 989 og 1025.

Climacusminiaturerne fra 11te eller 12te Aarh. (Vat. Bibl. no. 394) vise endnu samme Stil, Teknik, Typus og Former, men i Forfald. Paa Blad I en betegnende Christus in gloria.

VII. Transalpinske Værker af byzantinsk Stil.

Otto II's Diptychon i Hotel Cluny, Paris (Fig. 52), 973—983. Staaende Chr. Tydsk-byz. (Afb.: Lübke, Kunstgesch.)

Thassilokalken i Kremsmünster, ca. 788. Sydtydsk eller angelsachsisk. (Afb.: Sammesteds.)

Miniaturer i Münchens Bibl. B. no. 4. 5. 2. Cod. lat. membr. c. p. no. 86 betegne ligesom

Miniaturerne i Bambergs Bibl., B. no. 2, en i Tydskland 1100—1200 herskende byzantiniserende Retning.

Miniaturerne i „les heures de Charlemagne", af Maleren Gottschalk, ca. 800. Bibl. i Paris. Thronende Christus, stiv, høje, hvælvede Øjne, Næsen (tværtimod den sædvanlige Typus) smal oventil, bredere nedentil.

Lothar I's Evangeliarum i Bibl. i Paris, Tid: 840—845, Christus thronende paa Verdenskuglen.

Derimod ere Bronzedørene paa de middelalderske Kirker i Monreale, Salerno, Pisa, Hildesheim o. s. v. ikke særdeles belærende i typisk Henseende, ligesaalidt som Pala d'oro og andre lignende Værker.

---

3. Den romansk-gothiske Salvatortypus.

„Jeg og Faderen vi ere Et".
Joh. 10, 30.

A. Christus fremstillet som den evige Fader Overensstemmelse med Salvatortypen.

Anthropomorferne i det G. T.

Middelalderens romansk-gothiske Stilperiode skaber ingen Typus af Salvatorbilledet, ja, den udvikler ikke engang saameget den overleverede byzantinske Mosaiktypus, som den meget mere anviser denne en ny Virksomhedssfære ved Underlæggelse af en ny indre Betydning. Men hermed er ogsaa i Udviklingens skjulte Dyb det første Frø lagt til Typens Adsplittelse og Opløsning.

Enhver Fremstilling af den Evige var af Kirkefædrene forbudt den christne Kunst. Og dette Forbud havde gamle og ærværdige Ahner; thi det var jo allerede forkyndt Jøderne fra Sinai: „Du skal ikke gjøre dig noget udskaaret Billede eller nogen Lignelse, hverken af det, som er oventil i Himlen, eller af det, som er nedentil paa Jorden, eller af det, som er i Vandet, under Jorden" (Ex. 20, 4), hvad der nu nærmest er sagt om „fremmede Guder", men dog ogsaa gjaldt om Jødernes Gud, Javeh, selv. Dog maatte netop det g. T.s Propheter give den første Foranledning til Guds billedlige Fremstilling i den christne Kunst, idet de poetisk gjennemførte den anthropomorfiske Anskuelse af Gud. Medens de mosaiske

Skrifter afvexlende tale om „Guds“ og „Herrens Engels“ Aabenbarelse — hvilke begge dog have næsten samme Betydning — idet Ex. 3, 2—6 afvexlende taler om „Herren“, „Gud“ og „Herrens Engel“ i Tornebusken, og medens der ellers kun tales om en Ildaabenbarelse af „Herrens Herlighed“, forekommer dog engang, at Moses „ser Jehovah“ personlig. Det heder nemlig, at Moses havde forlangt at se Gud, og Gud havde sagt ham, at „Mennesket dør, naar han ser Jehovah“, men dog tilladt ham at se ham bagfra, idet han gik forbi (Ex. 33, 20 ff.). Her er altsaa en Begyndelse til antropomorphisk Anskuelse af den Evige, der nu sejrrigt bryder igjennem hos Propheterne. For Jesaia viser Gud sig som en orientalsk Hersker, omgiven af sine Store, vistnok uden at det udtrykkelig siges, at han havde menneskelig Skikkelse (Cap. 6, 1—3), men at her er tænkt paa menneskelig Skikkelse, viser sig af hele Stedets Mening: „I det Aar, da Kong Usia døde, saa jeg Herren sidde paa en høj og ophøjet Stol, og hans Søn fyldte Templet. Seraphim stode over ham, hver havde sex Vinger“ o. s. v. Ezechiel atter skildrer i sit berømte Syn Gud fuldstændig som et Menneske (Ez. 1, 26—28): „Og over Himlen, som var over dem, var der formet ligesom en Saphir, ligesom en Stol, og paa den samme Stol sad En, af Skikkelse som et Menneske — — Dette var Herrens Herligheds Lignelse.“ Da denne Lighed nu engang er udtalt uden Omsvøb, skyr Daniel ikke at gaa endnu videre, idet han giver Gud en bestemt Alder og nærmere beskriver hans Ydre, der hvor han i et Syn ser de fire store Verdensriger under Lignelsen af fire Dyr og tillige Gud selv: „Saadant saa jeg, indtil der blev sat Stole, og den Gamle satte sig, hans Klædebon var snehvidt og Haaret paa hans Hoved som ren Uld, hans Stol var idel Ildflammer og dens Hjul brændte med Ild. Og en lang Ildstraale

udgik fra den. Tusinde Gange Tusinde tjente ham og Titusinde Gange Titusinde stode for ham. Der blev holdt Dom og Bøgerne bleve opladte. Og se, der kom En i Himmelens Skyer, som et Menneskes Søn, hen til den Gamle og blev bragt for ham. Han gav ham Magten, Æren og Riget, at alle Folkeslag, Mennesker og Tunger skulde tjene ham. Hans Magt er evig, som ikke forgaar, og hans Kongerige har ingen Ende. — Indtil den Gamle kom og holdt Dom for den Højestes Hellige og Tiden kom, at de Hellige indtoge Riget“ (Dan. 7, 9. 10. 13. 22.).

Klinger ikke her Menneskehedens gamle Urahnelse om den guddommelige Menneskesøn igjennem og dennegang med prophetisk Styrke, medens Gud, den evige Fader selv sidder paa sin Throne, som den gamle, orientalske Hersker, omgiven af sit Riges Store? Er det ikke, som om vi hørte om Siavusch eller Dionysós Zagreus —, kun i højere Syner?

Og dog — hvor langt mere ophøjet klinger ikke Christi simpelt-evige Ord: „Gud er en Aand, og dem, som ham tilbede, bør det at tilbede i Aand og Sandhed.“

Allerede meget tidligt synes den christne Kunst at ville slaa ind paa Propheternes Vej. Iallefald kan jeg ikke paa anden Maade forstaa et Ord af Augustinns, end at han misbilligende udtaler sig om Forsøg paa Fremstillinger af Treenigheden, der viste de tre Personer siddende ved hverandres Side. Vistnok kjender jeg Fremstillinger af Treenigheden fra 5te Aarh., men de vare symbolske — imidlertid siger Augustinus († 430): „Si trinitas sic est invisibilis, ut nec mente videatur, multo minus de illa hujusmodi opinionem habere debemus, ut eam rebus corporalibus vel corporalium rerum imaginibus similem esse credamus. Non ita putandum est, Dominum sedere ad dextram Patris, ut ei Pater ad sinistram sedere videatur. In illa qvippe beatitudine, qvæ omnem superat humanum

intellectum, sola dextera est, et eadem dextera ejusdem beatitudinis nomen est". Theodoret, Biskop af Tyrus († 450), erklærer, at Gud selv har forbudt at gjøre Billeder af den Usynlige. Og under Billedstridighederne udtale selv de ivrigste Billedvenner, som Patriarchen af Constantinopel, Germanus (727), Johannes Damascenus og selv den højst liberale Pave Gregor 2 sig paa lignende Maade. Joh. Damascenus siger: „Hvo kan vel udkaste et Billede af den usynlige, ulegemlige ufremstillelige og enhver Skikkelse manglende Gud? At afbilde Gud er derfor den største Meningsløshed og Forbrydelse." Ogsaa „Libri Carolini" og den ellers billedvenlige Biskop Jonas af Orleans forbyde strengt Billeder af den evige Fader. Og dog existerede allerede dengang mange Billeder af den Evige og endnu flere frembragtes efter hin Tid.

Gud under Christi Billede.

Christus var allerede bleven „Pantokrator" i Bysantinismen. Men „Pantokrator" er det Navn, med hvilket det apostoliske Symbolum betegner Gud Faderen, som „almægtig", omnipotens. „Credo in unum Deum omnipotentem" lyder i den græske Text: „*Πιστεύομεν εἰς ἕνα Θεον, πατέρα παντοκράτορα.*" Nu at gjøre Sønnen ogsaa til „Creator mundi" var kun et lidet Skridt. De to Epitheta, som Symbolum Apostolicum udtrykkelig tilerkjendte den første Person i Treenigheden, blive nu begge tillagte Sønnen. Vejen var meget kort, den var følgende: „Gud har aabenbaret sig i Christus; men det er forbudt at afbilde den usynlige Gud; vi afbilde altsaa den synlige. Men nu har Gud før sin Aabenbarelse i Christus aabenbaret sig for Adam og Patriarcherne, og han som aabenbarede sig for Adam var Verdens Skaber; denne viste sig dog vel i den samme Skikkelse, hvilken han bar som Christus; vi vide altsaa, hvorledes Gud skal afbildes: han er Christuslig." Den eneste Vanskelighed bestod nu i, at adskille de to Personer i Guddommen; men

dette lykkedes, som vi skulle se, ved Hjælp af flere Midler, navnlig derved, at man i Modsætning til den thronende Gud stillede den korsfæstede Christus, hvormed Crucifixtypus, der tidligere ikke ret havde kunnet trænge igjennem, nu med engang vinder en ogsaa gjennem ydre Tidsomstændigheder medbetinget Udbredelse.

Saaledes havde da de christne Malere, af sin Fantasi drevne til Fremstillingen af den evige Fader, heldigt omgaaet Skriftens, Kirkefædrenes og Conciliernes Forbud, og nu fordrede Kunsten uden Sky, ivrigt, naivt og indtrængende ikke blot Fremstillingen af den Korsfæstede, der længe havde været anseet som altfor hellig, men endog Fremstillingen af det Guddommeliges dybeste Hemmelighed; nu blev ogsaa den Helligaand, ja endog Treenigheden selv Gjenstand for kunstnerisk Fremstiling, Alt udgaaende fra Christustypen, forsaavidt ikke den Helligaand fremstilledes i Duens Skikkelse.

Allerede i den senere Byzantinisme udfoldede denne Gebetsudvidelse sig, Malerbogen fra Bjerget Athos giver allerede uden Sky Anvisning til Fremstillingen af den evige Fader — hvad jo allerede Gnostikerne havde forsøgt: „som en Olding". Ogsaa Miniaturerne opvise denne Figur, dog naaede disse Fremstillinger først sin egentlige Blomstring mellem Aarene 1000 og 1500, i den romanske og gothiske Kunsts Tid.

Det gik dog ikke raskt. Thi ogsaa Historien om Christustypen som Billede af den evige Fader har gjennemgaaet sin symbolske og skjægløse Periode, og paa dette af Kirken ikke billigede Gebet varer det endnu meget længer inden Faderens Typus virkelig udfolder sig*). Vejen er omtrent følgende:

*) Se den forøvrigt ikke fuldstændige Fremstilling af Brauer Illgens Zeitschrift für historische Theologie V; 1835. Bedre:

Allerførst fremstillede de christne Kunstnere Gud ligesom Christus symbolsk ved Hjælp af en Cirkel, Evighedens Tegn, eller en Haand, der t. Ex. rækker Moses Lovtavlerne, undertiden ser man ogsaa Armen; tilsidst endog Ansigtet. Men saasnart man er kommen saa vidt, fremstiller sig strax Spørgsmaalet: hvorledes? og Svaret lyder: i Sønnens Billede; thi overalt, hvor Gud optræder synligt, altsaa legemliggjort, er han den anden Person i Guddommen. Saaledes fremstiller man da Christus som Gud-Fader og denne Fremstilling har først sin ungdommelige, skjægløse Periode, sin apolliniske Tid, nemlig i Sarkofagtiden, f. Ex. et Sarkofagrelief, hvor den skjægløse Gud-Fader staar mellem Adam og Eva. Her findes Intet af ὁ παλαιὸς τῶν ἡμερῶν, det er en Yngling næsten paa Overgangsstadiet fra Barn; øjensynligt er Guds Søn, som aabenbarende Faderen, her ment. Denne Gud er afbildet hos Didron l. c. pag. 100. Først i det 12te Aarhundrede bliver Fremstillingen af Gud-Fader almindelig, og nu følgende den skjæggede Christustypus. Saaledes se vi ham i Halvfigur skabende Adam og her til Overflod betegnet med ICXC paa et Elfenbensdiptychon. Saaledes Christus som Skaberen. Paa denne Maade optræder han i Freskerne i Saint Savin, skabende Verden, talende til Noah o. s. v., overalt med Christi Træk, en og anden Gang (i Miniaturerne) skjægløs.

I det 13de Aarhundredes franske Kunst, t. Ex. i Skulpturerne i Kathedralen i Chartres, se vi Gud i 13 Basreliefer skabende Verden, overalt en skjægget, ung Mand. Kunstnerne har aabenbart tænkt paa Christus. Denne Forestilling er sandsynligvis specielt fremkaldt af Yttringen i Johannesevangeliets 1ste Cap.

Didron, Iconographie chretienne, Histoire de Dieu I. Den ikonographiske Oversigt hos Brauer tror jeg her at kunne forbigaa, da den næsten udelukkende hviler paa Agincourts Plancher.

om $\lambda o\gamma o\varsigma$ d. e. Christus, „ved hvem Alt er blevet til, som er blevet til", og senere er denne Forestilling gaaet over paa alle Guds Aabenbarelser i det gamle Test. Undertiden have ogsaa Mesterne — som vi have set — for ej at blive beskyldte for at have villet fremstille Gud, den usynlige, været saa forsigtige ved Siden af den gamle Pagts Gud at skrive Navnet „Christus". Malerbogen fra Athos skriver endog ganske directe, at „Christus aabenbarede sig for Jesaias."

Christus-Sophia. Endnu mærkværdigere er Fremstillingen af Christus som den guddommelige Visdom. Vi have allerede tidligere engang havt Anledning til at omtale, hvorledes selv Jødedommen ikke altid er fri for at anerkjende Ideen om en kvindelig Side af det guddommelige Væsen, idet „Visdommens Bog" antyder Guddommens anden Person, Sophia, Visdommen (det som det N. T. kalder $\lambda o\gamma o\varsigma$) som kvindelig Person. Idet nu Christendommen tilegner sig denne Tanke, opstaar en underlig Complexion. Efter Guds Søn — ikke efter nogen kvindelig Helgen — er, netop med Hensyn paa hint Sted i G. T., Kirken Hagia Sophia i Constantinopel bleven kaldt ved sit Navn: ikke Helgenen Sct. Sophias, men den hellige Visdoms ɔ: Ordets ɔ: ChristiKirke; og idet den romanske Kunst optager denne Forestilling, afbilder den „Sancta Sophia" som Gud med den skjæggede Christi Træk, men — som mig synes — i halvt kvindelig Dragt og med Indskriften „Sancta Sophia", i en Miniaturhaandskrift af Prudentius' Psychomachie i Bibl. St. Pierre i Lyon fra det 12te Aarh. (Fig. 54), medens alle de enkelte „Sciences" ere afbildede som kvindelige Figurer.

Gud-Fader-Typens Udvikling. Der hørte naturligvis en særdeles Naivetet til saaledes at fremstille den Evige som Menneske, og jo mere Fremstillingen af Faderen fjerner sig fra Sønnens Billede, desto naivere bliver den. Særdeles naiv er den Fremstilling af Gud, t. Ex. som findes i Notre Dame du Port i Clermont, hvor Gud giver den

faldne Adam en Ørefigen; i et italiensk Manuscript i Pariser-Bibl. udjager han Adam og Eva af Paradiset med Pileskud, i en Psalter sammesteds fra circa 1200 optræder han med Sværd, Pil og Bue som Hærskarernes Gud (Afb. hos Didron p. 191).

Men da man rykkede nærmere Renaissancens Tid, den Tid, i hvilken ogsaa hos Kunstnerne Theologien blev underordnet Historien, Speculationen, Fantasien anerkjender Kunsten ikke mere som før det speculative Begreb af Verdensskabelsen gjennem Christus, men gjør det N. T. til Christi specielle Aabenbaringskreds og erstatter efterhaanden den unge gammeltestamentlige Christus ved Fremstillingen af Olding-Faderen, „den Gamle af Dage“ uden al Sky for denne Fremstilling, dog altid bibeholdende en vis Christuslighed, specielt udledende Oldingtypen fra den Retning af Christusfremstillingen, som vi have seet udvikle sig t. Ex. i Venedig, medens Christus til Forskjel fra ham fremstilles yngre. Ifølge Didron er det omkring 1360, at Faderens Typus begynder at skille sig fra Sønnens ved højere Alder, og den gamle Gud-Fader-Typus fixerer sig. Det er den mere realistisk-historiske end theologiske Fremstillingsmaade, som begynder at sætte sig fast; man vil — som i det sædvanlige Liv saa og i Kunsten — se Faderen ældre end Sønnen, og spørger ikke videre efter Dogmets speculative Udvikling.

I det 15de (og endnu mere i det 16de) Aarhundrede søger man at skjælne Sønnen stærkt og karakteristiskt fra Faderen, saa stærkt endog, at Faderen undertiden afbildes som en affalden, skaldet Olding med bøjet Hoved, medens Sønnen fremtræder yngre end før. Stundom hænder det dog ogsaa, at Sønnen nærmer sig Faderens Oldingtypus.

I denne Tid søger Kunsten ogsaa at betegne Faderen ved ydre Attributer. Den trekantede Nimbus,

der først betegnede ham som treenig, viger i Frankrige for Kongeværdighedens Attributer, i Tydskland, hvor Kejseren er „omnipotens“, optræder Gud Fader med kejserlig, i Italien, hvor Paven er Gud paa Jorden, med pavelig Krone. Og med Kronen følger den øvrige Dragt: kejserligt eller paveligt Brocade, broderede Tøfler o. s. v. smykke Billedet: vi ere i Guelfernes og Ghibellinernes Tid.

Underligt er det nu at se, hvorledes Tiden i disse Billeder skriver sig egen Historie. Det klerikale Herredømme havde præget den byzantinske Typus med sit Mærke. Normannernes Ridderlighed havde omformet den efter sit Væsen paa Sicilien; i det 10de—13de Aarhundredes romanske Kunst hersker det Raa, Kantede; de korte, firskaarne Figurer af Verdensherskeren erindre om Feodalismens raa, arrogante Magt; i den gothiske Tid trænger det Borgerlige sig frem, medens samtidigt den kongelige Magt støtter sig paa dette Element og consoliderer sig, og Typen bliver paa den ene Side gammel, simpel, trukket over i det Naturalistiske, paa den anden Side bliver Faderens saavelsom Sønnens Billede smykket med den kongelige og præstelige Magts Attributer (Fig. 55).

Blandt de navngivne Kunstnere i denne Periode, der have fremstillet Faderen under Christi Billede, nævne vi Renaissancens store Forløber, Giovanni Cimabue, der i Overkirken i S. Francesco i Assisi har fremstillet Gud Fader som en Mand, beklædt og med Nimbus siddende paa Verdenskuglen, skabende Mennesket. Ogsaa Giotto har afbildet Faderen i Mariæ Bebudelse, som en christuslignende ældre Mand i Halvfigur, der skuer ud fra en Sky.

B. Salvator mundi.

Kun langsomt viklende sig ud af den byzantinske Formbehandlings Baand viser sig Christus, fremdeles typisk fremstillet som Salvator mundi i den romanske Kunst og i Typen fremdeles sammenhængende med den byzantinske. Romansk Stil.

I Begyndelsen endnu fuldstændigt bunden af denne viser den sig i Italien, hvor selv en Cimabue ikke kan eller tør løsrive sig fra den, dog bliver Formerne efterhaanden fuldere og kraftigere, Lemmerne kortere og stærkere, hvad der jo udmærker hele den romanske Formbehandling overfor den byzantinske.

Først Gothiken omskabte Typen, idet det nye Liv, den milde Følelse, der overhoved er den ejendommelig, ogsaa strakte sig til Christusfiguren, og dette finder et ejendommeligt Udtryk i den Forbindelse, i hvilken den ridderlige gothiske Tid sætter Christus til hans Moder, Maria, idet den coordinerer Maria og Christus, og frembringer en Mængde Fremstillinger af „Marias Kroning“, i hvilkes kronende Christus vi nu have at søge Salvatortypen: en langt finere, yngre, følelsesfuldere Typus træder os imøde fra Frankriges og Tydsklands gothiske Kathedraler end hin mørke Moloch, der herskede i de byzantinske Kirker. Hidtil havde Christus i den billedlige Fremstilling havt Overvægt over Maria, i Gothiken staa de coordinerede, i Renaissancens Kunst rager Madonna endog op over Christusfiguren i Betydning, idet hun erobrer og behersker den italienske Kunst. Christus har i alle disse Kroningsbilleder altid en typisk Stilling, siddende, sædvanlig i $^3/_4$ Profil, bøjet mod sin Moder, der sidder ved hans Side, paasætter han hende Kronen med udstrakte Arme. Det indtrædende Antikstudium giver i Italien Christus-Salvatorbillederne en bestemt Zeuslighed, kun ere de noget yngre end den antike Gud. Gothikens „Marias Kroning“

Det var jo ogsaa i denne Tid Dante talte om denne Zeus, der var korsfæstet paa Jorden og Petrarca paakaldte den „evige Zeus“, som de Christnes Gud.

Christus Verdensdommer.

Hvor Christus ikke optræder som kronende Madonna, se vi ham sædvanlig som Verdensdommer, noget strengere, men dog kun alvorlig og værdig, ikke grusom som den byzantinske. Undertiden udgaa Sværd eller Sværd og Lilie til venstre og højre af hans Mund. Hænderne gjøre en dobbel Bevægelse, den højre velsignende: „Kommer hid, min Faders Velsignede!“ den venstre afvisende: „Gaar bort I Forbandede!“

Abgarushoveder.

Som rent Typebillede forekommer Christus i denne Periode væsentlig i de i det 14de Aarhundrede mangfoldigt udbredte Copier af Abgarushovedet, der forfærdigedes efter Billedet i San Silvestro i Rom og udbredtes over hele Verden uden Udtryk af Lidelse og uden Tornekrone, en Følge af den store Popularitet, som paa denne Tid Veronikabilledet i Rom nød, og som Pendent til Copierne af dette med Smertesudtryk og med Tornekrone forsynede Crucifixhoved. Endog et paveligt Afladsbrev fra 1350, udstedt i Avignon, viser os i sin Initial Abgarushovedet d. v. s. Salvatortypen, stemmende med S. Silvestrobilledet og med det ældre Veronikabillede i St. Peter, istedetfor de nu oftere opdukkende yngre Veronikabilleder.

Blandt alle disse Abgarusbilleder turde det Hoved, der befinder sig paa Pillen mellem Siegmundskapellet og Sakristiet i Domen i Prag over Bedepulten være det mærkeligste, ligesom det er højt berømt under Navn af „Prager Domhovedet“ (Fig. 5). Da Billedet ifølge Aktstykker blev bragt til Prag af Kejser Carl IV ved hans 1368 stedfundne Romerfart, er det ganske upaatvivleligt blevet copieret i Rom efter Billedet i San Silvestro; thi det ligner andre notoriske Copier efter dette Hoved, som en Tvillingbroder den anden. Kun

Skjægget om Munden viser en lidt afvigende Form — men det kan jo ogsaa passere med Tvillingbrødre.

Længe synes altsaa det ældre Abgarushoved at have holdt sig ved Siden af det yngre Veronicahoved. Først i det følgende — det 15de Aarhundrede lykkes det det tornekronede Veronicahoved at fortrænge Abgarushovedet. At dette ikke er skeet uden Strid viser et Billede i Ulms Domkirkes Sacristi, der af den kvindelige Custode blev mig præsenteret som en ægte Martin Schøn (Schongauer) og som i alle Fald bestemt tilhørte hans Tid († 1486?). En Omstændighed var mig især paafaldende ved dette Billede. Det fremstiller Vandringen til Golgatha, men medens Frelseren, der bærer Korset, viser sig med lidende Udtryk og Tornekrone, altsaa med Veronicatypen, staar dog ved hans Side den hellige Veronica selv, holdende Svededugen, paa hvilken den tornekronede Lidendes Billede netop er indtrykt — men uden Tornekrone og uden Udtryk af Lidelse. Vistnok et Tęgn paa, at endnu paa denne Tid den almindelige Bevidsthed er bleven staaende ved de gamle kirkelige Overleverelser om det før 1250 i Peterskirken bevarede ældre Veronikabillede, medens dette dog selv forlængst var forvandlet. Men fra nu af forsvinde Abgarushovederne efterhaanden fra Fremstillingen af Veronicadugen og den romerske Kirke har endog i en senere Tid forsøgt at underordne „Abgarushovedet“, som tilhørende den græske Kirke under „Veronicahovedet“ som specifisk romersk-katholsk, og heraf at skabe en forskjellig confessionel Opfatning af Christushovedet, hvor der i Virkeligheden kun kan være Tale om en kronologisk Forskjel mellem en ældre og en yngre Type.

C. Den Helligaand, fremstillet efter Salvatortypen i Trinitetsbillederne.

Christus som den Helligaand. Som sagt kjendte Kunsten, da den først havde vovet at fremstille den Evige adskilt fra Christus, ingen Grændser mer med Hensyn til, hvad der kunde fremstilles og ikke kunde fremstilles. Den Helligaand, der allerede længe efter Døberens Ord: „og jeg saa Aanden fare ned over ham i Lignelse af en Due“, var bleven malet og meislet i denne Form, blev draget over i Menneskefremstillingens Kreds og billedlig fremstillet i Overensstemmelse med Salvatortypen. Dog bliver sædvanlig Duen staaende som Symbol overalt, hvor den optræder alene eller med Christus; den menneskelige Form indtræder først der, hvor Aanden fremtræder som Led i Treenigheden. Kun en eneste Gang erindrer jeg at have set den Helligaand i anden Forbindelse fremstillet som Menneske, i en Miniatur fra det 14de Aarh. i Pariser-Bibl. — Suppl. l. 638 — finder man ved Verdens Skabelse Gud som en gammel Mand, medens den Helligaand hviler paa „Vandene“ som et nyfødt Barn. Betydningen af denne Barnefigur kan her ikke være nogen anden. Fra det 10de til det 16de Aarhundrede finder man derimod Salvatortypen anvendt ogsaa til den Helligaands Fremstilling i hine Treenighedens Mysterium krast anthropomorphiskt udtrykkende Billeder, der ere ejendommelige for den romanske og gothiske (specielt denne sidste) Epoche.

Hverken i Katakomberne selv eller i de Katakomberne tilhørende Sarkophager forekomme Fremstillinger af Treenigheden. For første Gang fortæller Paulinus af Nola os om en saadan, hvor han (f. 353 † 431) omtaler den af ham byggede St. Felixbasilica. Han har der ladet gjøre en Mosaik, paa hvilken man ser Lammet og Duen, medens man „hører

Faderens Stemme" — rimeligvis altsaa betegnet ved en Indskrift. I en anden saa man Haanden, Lammet og Duen. Men vi gaa over til den romanske og gothiske Tids menneskelige Fremstillinger. En Overgangsform danne de romerske Mosaiker, hvor Christus fremtræder som Menneske, over ham Haanden, under ham Duen.

Lettest dele vi Menneskefremstillingerne af Treenigheden i de horizontale, hvor de tre Personer i Guddommen ses ved Siden af, og de verticale, hvor de ses over hverandre.

De horizontale sønderfalde atter i dem, hvor Treenigheden er fremstillet i tre adskilte Personer, i dem, hvor den er fremstillet med tre særskilte Hoveder paa samme Krop, og i dem, hvor den er fremstillet med tre Ansigter paa samme Hoved. Til hvilke vilde Trimurtibilleder og Janus-Trifronsfantasier dette gav Anledning, kan man let tænke sig. Snart forener et vidt Draperi tre Hoveder, snart staa fire Øjne og tre Næser, snart tre Næser og kun to Øjne frem i et uformeligt Hoved. De adskilte Personfremstillinger foranledigedes ganske isærdeleshed ved den berygtede „Romant des trois pélerinages", der fortæller Christi Udrejse fra Faderens og Aandens Skjød, hans Vandring paa Jorden og hans Tilbagerejse til Himlen som et romantisk Rejseeventyr, og snart blev illustreret. Paa dette Arbejdes Tid, 1358, strax efter den sorte Døds Rasen over hele Europa, var Fantasien besynderlig forvildet og bizar.

Snart er i de billedlige Fremstillinger Faderen en gammel Mand, Sønnen en ung Mand og Aanden endnu et Barn, snart sidde tre Oldinge fortroligt paa en Bænk ved Siden af hverandre, snart gaa atter de samme Tre paa en Vej, Faderen med Pavekrone, Sønnen med Korset, Aanden med Due-Nimbus (Fig. 59). Vi finde i Trinitetsbillederne den Helligaand skildret med den

største Afvexling, snart som Barn paa 12—15 Aar, snart som skjægløs Yngling paa omkring 20 Aar, snart med lidet Skjæg sædvanligst som en christuslignende Mand, undertiden dannet efter Oldingtypen. Indtil Aar 1400 forekomme sædvanligst de tre skilte Personer, efter 1400 de tre Hoveder paa samme Krop, efter 1500 de tre Ansigter paa samme Hoved. Det turde maaske være muligt for en Kirkehistoriker at begrunde denne Typebevægelse i tilsvarende dogmatiske Tidsbevægelser.

De vertikale Trinitetsbilleder fremstille altid Aanden som Due (se den ikonografiske Oversigt) og vedkomme altsaa ikke egentlig vor Fremstilling. Skjønne blive disse vertikale Billeder virkelig der, hvor den ærværdige Fader holder Korset med den Korsfæstede, over hvilken Duen svæver, i sit Skjød mellem sine udbredte Arme. Vi skulle betragte dem blandt Crucifixbillederne. Endelig gik denne Trimurtikunst saa langt i det Absurdė, at den omkring 1600 i Carmeliterkirken i Paris afbildede hele Treenigheden forenet i Marias Moderliv — men da blev Skriget mod denne Blasphemi saa højlydt, at Pave Urban 8de Barberini den 11te Aug. 1628 udfærdigede et Breve, hvori han formelig forbød Treenighedens Fremstilling med eet Hoved. Man kan ikke tænke sig Andet end at disse krast sandselige Fremstillinger, gjennem hvilke Dogmernes dybeste og ubegribeligste Mysterier skulde gjøres anskuelige og begribelige for Folket, maatte føre til det bizarreste Afguderi, til de dummeste og laveste Forestillinger, idet de udbredtes i Folket og gav Næring til den af „die Pfaffen“ ledede Folkefantasi; hin Tids Kunst har jo endog drevet det til billedligt at fremstille den katholke Transsubstantiationslæres Hemmelighed. Et ældre Billedverk i Strassburgs Bibliothek indeholder en Initial, i hvilken en i Luften svævende Engel skyder en ganske liden Christus ind i den af en Præst

holdte Hostie. (Schmidt i Theol. Kritiken und Studien, 1845, 3 H.)

Saaledes var da Gudmenneskets guddommelige Side drevet ud i det Extreme, og Typens høje Alvor tabt. Den allerede da fornyede Kunst kunde den ikke mere være til nogen Nytte, og den gik saaledes sin Opløsning imøde; medens paa den anden Side netop i den romanske og gothiske Tid som skarp Modsætning hertil Gudmenneskets menneskelige Side træder os imøde som Tidens egentlige kunstneriske Indhold. Disse Aarhundreder udvikle nemlig fortrinsvis den lidende Frelsers Billede i Crucifixtypen.

Ikonografisk Oversigt.

Christus som „Gud Fader".

A. Miniaturer.

Ikonografisk Oversigt.

Miniatur i Prudentius Psychomachie i Bibl. i Lyon: Christus som den hellige Sophia (Fig. 54). Halvfigur med Bog og Blad. Skjægget. 12te Aarh. (Afb. Didron p. 185.)

Den hellige Pauli Bibel: Gud skabende Adam; staaende foran Adam, skabende Eva, staaende foran Eva; staaende foran dem begge; aabenbarende sig efter Syndefaldet. Ezechiels Syn to Gange. Paa alle disse Billeder, undtagen den ene Ezechielvision, er Gud skjægløs, snart uden, snart med Nimbus. Tid: 9de Aarh. (Afb. og beskr. Agincourt T. V. Pl. 41, no. 2; S. III, p. 49; T. V. Pl. 42, no. 1 og 5; T. III, p. 50.)

Italiensk Miniatur af Psalteren i Pariser-Bibl. Christus som Slagenes Gud med Sværd, Pil og Bue. Halvfigur. (Afb.: Didron, p. 191.)

Miniatur af Psalteren i Pariser-Bibl. Suppl. fr. 1132. Christus skabende de ni Englechor. Siddende og holdende Verdenskuglen. Tid: Slutn. af 13de Aarh. (Afb.: Didron, p. 246.)

Miniatur af „Heures du Duc de Berry" i Pariser-Bibl., fol. 65. Faderens Hoved viser sig for Christus paa Oliebjerget. Christuslig. 14de Aarh. (Afb.: Didron, p. 217.)

Miniatur i „Romant des trois pélerinages" i Bibl. i Paris. Gud Fader rækker Christusbarnet Vandringsstav og Taske til hans Jordvandring. Faderen bærer Kongekrone. Tid: 1358. (Afb.: Didron, p. 302.)

Miniatur i Speculum humanæ salvationis, Bibl. i Paris. Suppl. lat. 1041. Christus næsten nøgen, viser den i Aureole siddende Fader sine Saarmærker. Ansigterne ligne hinanden stærkt. Tid: 14de Aarh. (Afb: Didron, p. 310.)

Officie-Miniatur, Bibl. i Paris. Suppl. l. 638. Christus som Verdensskaber staar mellem Lys og Mørke, velsignende Verdenskuglen. Paa Vandene flyder den Helligaand som et nyfødt Barn. Tid: 14de Aarh. (Afb.; Didron, p. 482 — noget mindre korrect, men korrigeret i en Anmærkning.)

B. Glasmaleri.

Glasmaleri i Ste. Madelaine i Troyes, Christus som Gud Fader, skabende Eva; han er klædt i paveligt Ornat med tredobbel Krone. 15de Aarh.

C. Mosaik og Maleri.

Mosaik i Maria Maggiore, Rom. Josva beleirer Jericho, Gud viser sig i Halvfigur i en Sky. Zeus-Christuslig (Fig. 19).

Mosaik i Maria Maggiore, Rom. Melchisedek bringer Abraham Brød og Vin. Gud viser sig i Halvfigur i en Sky; Zeus-Christuslig. Begge Gange ere Figuren beklædt og fremstrækker den ene Haand. Begge Fremstillinger ere frie Efterligninger efter Trajansøjlens Fremstilling af Jupiter, der aabenbarer sig for den romerske Hær. (Begge afbildede og beskrevne,

d'Agincourt T. V. Pl. 15, no. 5; T. III, p. 15, og Ciampini T. I, Pl. 50.)

Mosaik over Indgangen til Marcuskirken i Venedig. Gud skaber Eva. Figuren skjægløs, holder et Kors i den venstre, for at betegne sig som Christus. (Afb.: d'Agincourt, T. V, Pl. 18, no. 4; T. III, p. 19, cfr. Zanetti della pittura Veneziana, p. 562.)

Maleri over Hovedalteret i Abbed Werners Capel, Fulda. Gud Fader efter Ezechiel. Tid: 10de Aarh. (969—982). (Cfr. Fiorillo Gesch. d. K. in Deutschl. I, s. 51 ff. Brower, Antiq. Fuld. II, 123.)

Fresko i Overkirken i S. Francesco, Assisi; Gud skabende Mennesket, af Cimabue. 13de Aarh.s 2den Halvdel.

Giotto, Gud Fader i Mariæ Bebudelse; ca. 1300.

D. Sculptur.

Basrelief over en Sidedør i Kathedralen i Modena, tilhøjre fra Hovedindgangen. Af „Clarti Viglielmo". Gud skaber Eva. 12te Aarh. (Afb: d.Agincourt, T. IV, Pl. 21, no. 6; cfr. Vedriani, Raccolta de Pittori &c. Modenesi, p. 17 f.)

Elfenbendiptychon: Christus i Halvfigur i Nimbus, skabende Adam. Christus har Korsnimbus over Hovedet. Indskrift *ΙC XC* og ved Adam *AΔAM ΟΠΡΟΤΟΠΛΑΣΤΟΣ*. Tid: 12te eller 13de Aarh. (Afb. hos Gori Thesaur. vet. Diptych. II, p. 160 og Didron, pag. 178.)

Treenighedsfremstillinger: Christus som „Helligaand".

A. Miniaturer.

Bibel i Pariser-Bibl. Guds Besøg hos Abraham, Abraham bøjer sig til Jorden (Fig. 56). I Række med hverandre Gud Fader, gammel, og skjægget, Gud Søn,

skjægløs, ung, Gud den Helligaand højere, ung, skjægløs, bevinget. Tid 10 Aarh. (Afb.: Didron p. 55).

Den hellige Dunstans Manuscript (D. var Erkebiskop i Canterbury † 988?) Faderen gammel med Krone og Scepter, Sønnen bærer Kors (? eller Scepter?) den Helligaand, en Yngling paa circa 20 Aar: Lige Former i ulige Alder. Tid 10 Aarh. (Afb.: Greve Bastard Peintures et ornements des manuscrits).

Hortus deliciarum: Treenigheden: alle tre Figurer, siddende ved Siden af hverandre paa en Bænk, næsten identinske. Den mellemste Figurs Fødder vise Saarmærkerne. Hos alle fuldstændig Christustypus. Den mellemste og den tilvenstre for ham siddende Person velsigne. Tid 12 Aarh. (Afb. hos Didron).

Psalter i Bibl. i Chartres. Initial D. Gud Fader staaende, Sønnen siddende med Korset, de række hinanden Haanden. Mellem dem Duen. Ligheden næsten identisk. Tid Beg. af det 13 Aarh. (Afb.: Didron pag. 220).

Psalter i Bibl. i Paris, Ital. Min. Treenighed. Tre næsten identiske, ungdommelige, skjægløse Figurer, kjæmpende mod Behemot og Leviathan, 13 Aarh. (Afb.: Didron pag. 540).

Isidor af Sevillas Krønike Bibl. i Paris no 7135. Sammenvoxet Treenighed. En med Vinger forsynet Figur. Kun to Ansigter, skjæggede, næsten identiske. Hovederne to, men sammenvoxede. Endnu 13 Aarh. (Afb.: Didron pag. 567).

Bibel no 6829 i Pariser-Bibl. (Fig. 57). To ældre, næsten identiske Personer, mellem hvilke en Due, skabe Adam. Tid Slutning af 13de Aarh. (Afb.: Didron pag. 35).

„Heures du Duc d'Anjou“ Pariser-Bibl. (Fig. 58). To skjæggede Oldinge, staaende, næsten identiske, holde Verdenskuglen, paa hvilken en Due

sidder. Tid Slutning af 13de Aarh. (Afb.: Didron pag. 42).

Do. do. To siddende, næsten identiske, skjæggede Oldinge, mellem hvilke en i Højden svævende, ung, vinget Person holder en Due, hvis Vingespidser berøre de to Gamles Munde, og hvis Næb træffer Oldingernes forenede Hænder. Den ene af de Gamle holder Verdenskuglen, den anden en Bog (Afb.: Didron p. 221).

„Romant des trois pélerinages“ Bibl. i Paris fol. 225 verso. Sønnen vender hjem fra sin Jordvandring som skjægget, bøjet Olding og bliver velsignet af den siddende, kronede Fader og af den Helligaand, der ligeledes siddende, bærer en Bog. Ansigterne alle næsten identiske. Tid 1358 (Afb.: Didron pag. 307).

Do. do. Personerne meget forskjellige. Faderen gammel, kronet, skjægget, siddende i Midten og holdende Verdenskuglen; ved hans højre Sønnen, skjægget, men yngre, med en Bog i Haanden, ved hans venstre Side den Helligaand, uskjægget, ganske ung, uden Attribut (Afb.: Didron S. 223).

Manuscrit fonds Lavall. Bibl. i Paris. Tre, næsten ganske identiske Personer, siddende, betegnede ved Verdenskugle, Kors og Lovtavle, Alle bedækkede af samme Kappe. Tid 14de Aarh. (Afb.: Didron pag. 446).

Miniatur af Aiguillon, de l'Amour divin Bibl. i Paris (Fig. 59). Treenighed: Alle tre Personer gaaende med nøgne Fødder, Faderen tilvenstre med Pavekrone, den Helligaand med en Due over Hovedet i Midten, Sønnen med Korset tilhøjre (for Tilskueren) 15de Aarh. (Afb.: Didron S. 604).

Manuscrit du Henri II Pariser Bibl. Treenigheden som en skjægget Trimurti med tre Næser, tre Munde og to Øjne mellem de tre Næser, skabende Verden (Fig. 62). Tid ca. 1560 (Afb.: Didron S. 580).

Det paa Tydskebryggen i Bergen som Gaardmærke staaende s. k. Janushoved, er intet Janushoved, men øjensynlig et Treenigshedshoved, der har megen Lighed med det her afbildede.

„Cité de Dieu" Bibl. i Paris (?). To gamle, kronede Paver, den Ene med Verdenskuglen, holde mellem sig en Bog, over hvilken Duen svæver. En og samme Kappe bedækker de to Gamle. Tid 16de Aarh. (Afb.: Didron S. 586).

„Heures latines" Pariser-Bibl.: no 464. I Halvmaanen sidder, hyllet i et Draperi, en Figur med tre Hoveder frit paa Skuldrene, men kun to Hænder. Det mellemste Hoved er gammelt, det tilvenstre fra ham yngre, dog skjægget, det tredje ungt og skjægløst. Tid 16de Aarh. (Afb.: Didron pag. 483).

B. Skulptur, Gravyr og Maleri.

Treenighed i Abbaye de Paraclet, Nogent sur Seine, mejslet paa Foranledning af Abælard. Mabillon omtaler den, dog synes den ikke at have været saa gammel. Ødelagt i Revolutionen. Tid 12te Aarh. (?)

St. Christopher, Stenskulptur i Sedgeford, England. Han bærer Christusbarnet, der som Treenighed har tre Hoveder. Det ene Hoved har Nimbus. Man har ment at de to svagere Hoveder kun skulde være let henmejslede som Forsøg; men da netop et af disse bærer Nimbus, er det Hele dog vel en Treenighed. Tid 15de Aarh.

Italiensk Træsnit, Illustration til Dantes Paradis (Fig. 61). Trimurtitreenighed. Tre sammenvoxede Hoveder; to i Profil. Midtansigtet og den ene Profil skjægget, den anden Profil (den Helligaand) skjægløs. Trykt i Florents 1491 (Afb.: Didron p. 596).

Marias Kroning fra Chorstolene i Kathedralen i Amiens. De tre Personer symmetrisk, to

54

60

61

62

55

56

57

59

58

Alfred Fosterud lith. Christiania.

Sophia- og Treenighedsbilleder.

siddende med Sceptre og Verdenskugle den mellemste staaende, paasætter Maria Kronen. Alle skjæggede og Ansigterne næsten identiske. 16de Aarh. (Afb.: Didron p. 456).

Marias Kroning, Stenskulptur i Kirken i Verrieres (Dep. de l'Aube). I Midten Faderen med pavelig Krone, tilhøjre for ham Sønnen med Tornekrone og Kors, tilvenstre den Helligaand med Duen paa Armen. Alle tre Personer, der alle bære Skjæg, — Faderen er noget ældre, de andre To næsten identiske — paasætte Madonna Kronen. En og samme Kappe bedækker de tre Personer. Tid 15de Aarh. (Afb.: Didron p. 508).

Fransk Gravyr i en Bønnebog, trykt i Paris 1524 hos Simon Vostre (Fig. 60). Trimurtihoved med tre Næser, tre Munde og fire Øjne samt en Indskrift, der læst langs Periferien og mod Centrum, paa følgende Maade skal forklare Treenighedens Væsen.

Pater non est Filius.
non est — est — Deus — est — non est
est
Spus
Sctus.

d. v. s.:
Pater non est Filius,
Pater non est Spiritus sanctus, Sp. Sanctus non est Filius; Pater est Deus,
Filius est Deus,
Sp. s. est Deus.

Vertikalt Treenighedsbillede, græsk Fresko. Christus som Erkebiskop (Fig. 55). Over ham Duen; over Duen Faderen i Halvfigur. Tid 16de Aarh. (Afb.: Didron).

Madonnabilledet i Carmeliterkirken i Paris, fremstillende den hellige Treenighed, forenet i Marias Moderliv. Tid 16de Aarh. Tilintetgjort circa 1628.

Salvator mundi.

I. Romansk Stil.

A. Italienske Mosaiker fra det 12te og 13de Aarh.

Christus og Maria i Chornischen i St. Maria in Trastevere, Rom, for første Gang coordinerede. Romansk Christusopfatning, Figuren kort, rund, Draperierne store og skjønne. Tid: Innocents 2 og Eugen 3 (1139—1153).

Brystbillede i Nichevæggen i San Clemente, Rom, simpel, lig forrige. Tid ca. 1100.

Absisfiguren i San Paolo fuori le mura, Rom, velsignende. Tid Honorius 3 (1216—1227).

Tribunafigur i Lateranet af Jacopo Turrita og Jac. da Camerino (1287—1292). Christus mellem Apostlerne; ogsaa et Brystbillede, som man har villet føre tilbage til Constantins Periode, men hvis Tid er vanskelig at bestemme.

Tribunemosaik i Maria Maggiore, Madonnas Kroning paa blaa Grund med Stjerner. Skjønne Former af Jacopo Turrita.

Façademosaik i samme Kirke: Velsignende Christus af Phil. Rusuti. Tid 1300.

Marias Kroning i Maria del fiore, Florents af Gaddo Gaddi († 1312). Behandlingen endnu byzantinsk. Formerne romanske.

Christus i Tribuna i Domen i Pisa af Cimabue ca. 1290. Endnu stærkt byzantinsk.

Christus i Domen i Spoleto af Solsernus 1207. Byzantinsk.

B. Italienske Fresker og andre Malerier.

Lunette i S. Bartolemeo, Siena, Christus med løftede Arme, Punkteret (Crowe I, 146).

Antependium i Academiet i Siena, malet Relief. Velsignende Christus i elliptisk Glorie. (Crowe I, 146).

Velsignende Christus i Benedictinerklostret i Siena med stor kredsrund Haartoupet, filtret Haar, rynket Pande af Guido af Siena (1221—1250).

C. Transalpinske Fresker.

Vægmaleri i S. Savin, Poitou. Christus i Choret endnu byzantinsk midt iblandt omgivende romanske Arbejder. Langt Haar, kort, udelt Skjæg. (Afb.: Denkm., der Kunst.)

Christusbrystbillede i Klostret Brauweiler ved Köln, Capitelsalens Hvælving. 13de Aarh. Byzantiniserende, tilintetgjort.

Vægmaleri i samme Kloster, thronende Christus, endnu byzantiniserende omkring 1290. Ornamenterne allerede gothiske. De to Marelokker henvise endnu paa San Ponzianokatakomben. Ødelagt, men kopieret af Hohe.

D. Transalpinske Sculpturer.

Thronende Christus i Kirken i Grøningen, nær Halberstadt. Stucco, siddende paa Regnbuen.

Christus in gloria paa Prædikestolen i Weichselburgs Kirke, en alvorlig, thronende, ca. femtiaarig Mand. Tid ca. 1190.

Portallunettesculptur i Abbedikirken i Vezelay (Burgund), ædel, siddende; 13de Aarh. (Afb: Kugler, Kunstgesch. 1861, I, 566.)

Portalrelief i Kirken i Friedberg (Hessen): Christus paa Skyerne, foran Korset med udbredte Arme ligesom korsfæstet, men ikke fæstet til Træet, siddende. Overgang til Crucifixtypen.

II. Gothisk Stil.

1. *Christus, fremstillet alene, sædvanlig som Verdensdommer.*

A. Tydske Malerier.

Lunettebilleder over Indgangsporten til St. Gereon, Köln. To Christusbilleder. Overgangsform fra romansk til gothisk Stil. Stærkt restaurerede. Før 1250.

Fresker i Skovkapellet i Kentheim, Schwarzwald. Uformelige og stive; men store og alvorlige. Engang Christus thronende, i Hvælvingen; engang paa Væggen velsignende med løftet Højre, den venstre Haand afvisende. Af den Thronendes Mund udgaar et dobbelt Sværd (Apokal.). Tid 13de Aarh.

Christus som Verdensdommer i Slotskapellet i Forchheim ved Bamberg, gothisk Typus, næsten uden Skygge, raa og udtryksløs. Tid 1250.

Fresker i Deutschordenskapelle i Ramersdorf ved Bonn. Engang som Verdensdommer, vældig, mægtig, med rig Lokkefylde — engang ved Guds højre Haand, engang opstanden med Korsbanneret. Let skizzeret Behandling. Hovedets Oval fin. Skikkelsen for mager. 13de Aarh. (Begyndelse?)

Fresker i Kølnerdomen, engang paa den provisoriske Mellemvæg i Choret, stor, vældig, thronende; raat udført. Dernæst i Medaljon i Chorets Hvælving Brystbillede, dekorativt Arbejde. Tid ca. 1320.

Mosaik paa Pragerdomens ydre Side: Christus in gloria. Kun mærkelig som et sjeldent Exempel paa tydsk Mosaikteknik fra hin Tid. Efter 1350.

Christus Verdensdommer i Chorbuen i St. Vitus i Mühlhausen ved Neckar. Tid 1380. Stiv og mager, men ikke uden Liv.

Altarbillede fra St. Laurentiuskirken, nu i Musæet i Køln. Christus Verdensdommer. Tidligere

tilskrevet Meister Stephan. Tid ca. 1430. (Mus. Katal. No. 121.)

Christus som Verdensdommer af Hans Memling, Danzig, ungdommelig skjøn, udelt Skjæg, delt Haar. Af hans Mund udgaar tilhøjre en Gren, tilvenstre et Sværd.

B. Franske og tydske Skulpturer.

Christusstatue i Portalen til Domen i Rheims (nordl. Tværskib), velsignende, af næsten antik Renhed og Skjønhed. Tid ca. 1250.

Christus paa Portalpillen i Kathedralen i Amiens. Beslægtet. Tid ca. 1275 (?).

Basrelief i Frauenkirche i Esslingen (Schwaben). Sværdet udgaar af Verdensdommerens Mund. Tid ca. 1410.

C. Italienske Malerier.

Maria-Arena-Kirken i Padua, Christus in gloria i Chorbuen af Giotto (ca. 1303).

Sammesteds. Christushoved i Hvælvingen af Giotto.

Sammesteds. Christus som Verdensdommer paa den vestre Væg af Giotto. Disse Billeder have meget lidet af den ældre Typus. Giotto havde sin egen Ansigtsform, lange Øjne, lang Næse, stærk Hagebygning. Hele Kapellet er for Studiet af Giotto og hans Christustypus meget lærerigt.

Billede i Peterskirken, Rom, tilskrevet Giotto (?). Tid 1298 (?).

Christus som Verdensdommer i Campo Santo, Pisa, i den Orcagna tidligere tillagte „Yderste Dom“. Han blotter sit Sidesaar idet han løfter sin højre Arm. I Stillingen sikkert Forbillede for Michelagniolos Verdensdommer i Capella Sistina, skjønt

Stillingen her er anderledes motiveret (som afvisende) Tid 1350.

Christus Verdensdommer i Maria Novella, Capella Strozzi, Florents, af Orcagna.

Christus i Paradiset i samme Kirke og Capel, af Orcagna. Throner paa en gothisk Stol.

Thronende Christus sammesteds, Alterbillede af Orcagna. Tid 1357.

Christus i Klostret San Francesco i Pisa af Nicola de Pietro. Foruden den Korsfæstede se vi her engang den opstandne, engang den himmelfarende, ophøjet og skjøn som maaske intet andet Christusbillede. Inderlig, ædel, dybt følelsesfuld. Tid 1390.

Colossal Christus (med Maria) i Baptisteriet i Padua, af Giovanni og Antonio Padovano. Uheldig. Tid 1380.

Verdensdommeren i Orvietos Dom, af Fiesole. Mat Copi efter den s. k. Orcagna i Campo Santo. Englene, som omgive Christus, dejlige. Tid 1447. (Afb.: Didron, Icon. chr.)

Christus med 4 Helgener i Acad. i Venedig af Michele Giambono, smeltende blød, varm Carnation; Tid circa 1450. Vi staa ved Renaissancens Grændse.

2. *Christus kronende Maria.*

A. Transalpinsk Maleri.

Vægmaleri i l'Hospital la Biloque, Gent, egentlig forestillende Christus, der velsigner Maria, Overgangsform til Kroningsbillederne. Tid 1230.

Passionale i Univers. Bibl. i Prag. ligeledes en Overgangsform: Christus gjenser Maria. Legis Glückselig siger om Billedet: „der Christus erinnert an Jupiter“, hvilket er ganske rigtigt, men gjælder ikke mere om dette Billede end om de fleste andre fra

samme Periode. Pragerskole, men førkarolingisk, altsaa ikke influeret af Renaissancen. (Afb.: Waagen, Handb. der Gesch. der M. I, 47.)

Altar i St. Jacob i Nürnberg: vel det ældste Kroningsbillede (cfr. det tidligere omtalte, men yngre romanske Mosaikbillede af samme Gjenstand i Maria Maggiore i Rom) — i Formen er ogsaa dette Billede næsten romansk. Tid 1240.

Fresko i Deutschordenskapelle, Ramersdorf ved Bonn; Skjægget næsten udelt, spidst, Hovedformen oval. Tid 1300.

Chorhvælvingsfresko i St. Vitus, Mühlhausen. Tid 1380.

Det Imhofske Altarbillede, Lorenzkirken, Nürnberg, meget modelleret, influeret af Schonhofers plastiske Retning. Hovedet meget ædelt, fin Oval, Haar og Skjæg kortere end sædvanlig. Tid ca. 1380.

B. Maleri i Italien.

Altarbillede i St. Croce, Florents, Capella Baroncelli, af Giotto, ca. 1300 (?).

Billede i Kathedralen i Prato af Angelo Gaddi.

Billede i Underkirken i S. Francesco, Assisi, af Giottino.

Billede i Campo Santo, Pisa, af Pietro del Puccio.

Billede i Abbediet Cerreto ved Certaldo, af Don Lorenzo il Monaco, 1414 — for ikke at nævne alle de ringere Giottinere.

Billede i Fyrst Oettinger-Wallersteins Samling (1848) af Giusto Padovanino, hans eneste sikkre Billede (Kugler).

Billede i Georgskapellet, Padua, af d'Avanzo 1377.

Billede i Galeriet i Verona, sign. „Opus Turoni“, 1360.

Billede i Academiet i Venedig af Nicola Semitecolo. 1350.

Billeder sammesteds af Lorenzo Veneziano, og Vivarinierne: Giovanni og Antonio da Murano (1440).

Billede i Casa Bufera i Fabriano af Gentile da Fabriano.

„Quadro della romita“ i Brera, Milano.

Billede i Maria nuova i Gubbio af Ottaviano di Martino Nelli, 1403, hvor Christus svæver ned over Maria.

C. Italienske Basreliefer.

Marias Kroning over Indgangsdøren til „la Matrice“ (Kathedralen i Messina). Overgang til den Dionysiske af Crucifixbillederne influerede Typus.

Relief paa et Altar i S. Francesco, Bologna, af en af Familien Massegne. Tid 1380. (Afb. hos Cicognara.)

3. Abgarushoveder (egentlige Typebilleder uden Tornekrone).

Det s. k. ægte Abgarushoved i S. Silvestro i Rom. Det skal sikkert ved nærmere Prøve vise sig, at dette ovenfor nøjagtigt beskrevne Billede i Virkeligheden tilhører denne Periode, skjønt det vistnok er copieret efter et ældre orientalsk Hoved.

Det s. k. ægte Abgarushoved i den armeniske St. Bartholomeokirke i Genua, siges ligesom forrige at være kommet fra Constantinopel. Ligner det forrige. (Afb.: Art. Journal, 1861.)

Christushoved i Domkirken i Prag (Fig. 5). Vistnok gammel Copi efter San Silvestrobilledet, med-

bragt 1368 af Kejser Carl IV fra Rom. (Afb.: Legis Glückselig, Christusarchæologie. Cfr. Ambros Domk. zu Prag, p. 256.)

Afladspergament i Helmstädt af 28de Maj 1350, udfærdiget af Pave Clemens i Avignon. Initialen V i „Vniversis", Billedet paa en Dug, baaret af to Engle; som Veronikabillede opfattet i dette Billedes ældre Form. Haar og Skjæg sort, lang Næse, delt Haar. Uden Udtryk af Lidelse.

Christushoved i 1842 i Familien Brentanos Besiddelse (Fig. 6). Copi efter San Silvestrobilledet, sandsynligvis fra det 15de Aarh. (Afb.: Grimm, die Sage vom Ursprung &c.)

Hertuginden af Geldern og Jülichs Bønnebog i Berliner-Bibl. Tid 1415. En Engel holder Dugen. Ogsaa opfattet som Veronikabillede i dettes ældre Form. Gylden Nimbus. Indskrift: „God gruisse dich aensichte des ewige goides sone onses verlossers. In wilchen blencket die ghedeente (getaene) des gotlichen schijns. In ghedrucket in enen snewitten doegelken. Ind wart gegeuen veronice in eyn tzeichen der liefden", ordret Overs. af den af os meddelte Hymne (cfr. Grimm).

Flere Incunabler i Formsnit og Metalsnit i Berlins Musæum. Stive, men uden Smerte. Tidligere i Monbijou. (Se Grimm l. c.)

Hoved i Academiets Musæum i Brügge, sign. „Johes de Eyck inventor 1440" (ikke „1420"), Uægte — se nedenfor under Crucifixtypen — Abgarisk Typus, men nærmende sig noget til Crucifixtypen.

Træsnit i Berlins Musæum, forhen i Monbijou. Raat. Viser kun Kors med Stok og Svamp samt Spyd, Ris og Ferle. Men mellem Skaftene er Dugen udbredt. Uden Smerte. Saaledes det ældre Veronikabillede. (Cfr. Grimm.)

Den hellige Veronika med Dugen, Kobberstik af Martin Schøn († 1486?). Endskjønt her altsaa direkte udtalt Veronikahoved, dog Abgarustypus (cfr. Grimm).

Maleri i Sakristiet i Ulms Domkirke, fremstillende Gangen til Golgatha, angivelig af Martin Schøn: Frelseren selv med Veronikatypen, Veronikadugen med Abgarustype (se ovenfor).

Christushoved af Martin Schøns Skole i Nationalgaleriet i London. Tidligere tilh. Stadsbygmester Weyer i Køln og berømt under Navnet „der Weyersche Kopf". Kølnerskole.

Abgarusdug med Christusbillede (kaldet: Veronikas Svededug af Kugler i hans „Gesch. d. d. Mal.") omtalt som tilhørende Dr. Kerp i Køln, nu (1876) tilhørende Lægen Dr. Darmagen sammesteds. Directøren for det Walraffske Musæum i Køln, Hr. J. Niessen, skriver mig 1876 venligst til om Billedet som følger: „Ich halte es für eine gute, alte Copie des früher in Besitz des Hrn. Stadtbaumeister Weyer gewesenen, jetzt im Nationalmuseum in London befindlichen Bildes. Schon seit langen Jahren hielt ich das Bild ausserordentlich hoch; es berührte mich der wunderbar friedliche und erhabene Ausdruck des wirklich göttlichen Antlitzes ganz ausserordentlich tief. Da empfahl ich es vor etwa 20—23 Jahren dem Verein für Verbreitung religiöser Bilder in Düsseldorf zum Stiche. Man liess auch auf diese Empfehlung hier durch einen Maler eine Zeichnung anfertigen, die aber nicht vervielfältigt worden ist, weil, wie man angab, dieser friedlich verklärte Ausdruck des Angesichts nach der kirchlichen Vorstellung der russischen (griechischen) Confession aufgefaszt sei — die Auffassung der römisch-katholischen Kirche sei das schmerzenvolle Angesicht." Hvor langt dette stemmer med det virkelige Forhold have vi set. Her var atter den

Forvexling fremme, at d e t er en oprindelig Forskjel mellem den orientalske og occidentale Kirke, som i Virkeligheden kun er en kronologisk Forskjel mellem den ældre (Abgarus-) og den yngre (Veronika-) Typus. Vistnok er det faktisk lykkedes den romerske Kirke at statuere denne Forskjel — men med hvor liden Ret, have vi seet.

Veronika med Svededugen i Kølns Musæum, No. 98 i Kat. af 1873; Christusbilledet i Veronikadugen er trods Veronika ligesom i forrige Nr. et Abgarushoved. I Forhold til Kvinden er Hovedet meget for kolossalt.

Stik af Daniel Hopfer, Dürers Efterligner, 16de Aarh. Dugen, holdt af Engle, maaske Copi af en ældre Original.

Christushoved i Berlins Musæum, westfalsk Skole, i mandelformet Glorie, omgivet af 12 i blaa Tone holdte Engle (cfr. Kugler, Gesch. d. Malerei).

C.

Crucifixtypen.

---

1. Den romanske Crucifixtypus.

Typens Forhistorie.

(580—1000.)

Typens Forhistorie. Det naturalistiske orientalske Crucifix.

Salvatortypen var bleven guddommeliggjort i Faderens Typus. Christus viste sig i denne Typus væsentlig som Gud, men Tidsomstændigheder, som vi skulle betragte, gjorde det for den senere Middelalder endnu nødvendigere at eje et Billede af den menneskelige, med den selv beslægtede, lidende Forsoner. Tiden var selv lidende, den søgte derfor et Billede af sin egen Tilstand, af Lidelsen, og saa fandt den allerede tidligere færdigdannede Crucifixtypus sin Udbredelse.

Netop i den mørke Tid, da hele Verden ved Aartusindets Ende, træt og udmattet ventede Verdensopløsningen, indtraadte Crucifixbilledet, trøstende og formanende til Taalmodighed, i sin Ret; men dets Optræden var da allerede gjennem Aarhundreder kunstnerisk forberedt.

Den ældste Kirke kjendte ikke Fremstillingen af den Korsfæstede, og mange Omstændigheder bidroge til længe at holde dette Billede fjernt fra Kirken, selv efterat det allerede forlængst var viet Privatbrug. Vi kunne sige, at Aarsagerne til denne Sky for Frem-

stillingen af den Korsfæstede var af dobbel Art; paa den ene Side er den at søge i det altfor Nedværdigende i denne endnu brugelige, kun for Slaver og æreløse Forbrydere anvendte, dybt foragtede Dødsmaade, paa den anden Side i det for billedlig Fremstilling altfor Ophøjede i Christi Døds mystiske Betydning. Hedningerne spottede de Christne netop paa Grund af deres tilbedte Frelsers Dødsmaade: „istedetfor Guderne tilbede de en død Jøde“, var en Anklage, der ofte rejstes mod dem, og skjærpedes ved Tillæget „en korsfæstet Forbryder“. Indtil mod Slutningen af det 4de Aarhundrede var denne oprindelig kun for Slaver anvendelige, vanærende Dødsmaade i Brug: Bevidstheden om den ved Korsdøden klæbende Skam stod disse Tiders Christne altfor levende for Øje i det virkelige Liv til at de skulde have villet fremstille sin Herre og Frelser i denne al menneskelige Følelse saa dybt oprørende Situation. Desuden var det i Forfølgelsens og Bespottelsens Dage ikke raadeligt overfor Hedningerne at fremstille Christus som æreløs, korsfæstet Forbryder — meget mere var det vigtigt at accentuere hans guddommelige Sejr, hans evige Ungdom. Den 354 fødte Augustinus og Maximus af Tours*) ivre imod deslige skjændselsbetyngede Fremstillinger af Christus, som allerede i det 5te Aarh.s Begyndelse altsaa vel maa være forsøgte.

Men da med Straffens Ophør denne Aarsag efterhaanden traadte i Baggrunden, og man netop dogmatisk begyndte at fremhæve Betydningen ikke blot af Guds Menneskevorden, men ogsaa af hans dybe Fornedring, da han blev „lydig indtil Døden, ja Korsets Død“, da rejste sig den modsatte Betænkelighed. Christi Dødsøjeblik var det helligste i hele Verdenshistorien, dette Øjeblik, for hvilket endog Solen skjulte

*) Müller & Mothes: Archäologisches Wörterbuch.

sit Aasyn, og som rystede Jorden i dens Fuger med Dødsgru, hvorledes turde Kunsten vove at fremstille det i Billede? Desuden er at mærke, hvad Stockbauer rigtigt fremhæver, at den gammelchristne Dogmatik ikke saa stærkt som den nyere betoner Christi Dødsmoment, men meget mere lægger Hovedvægten paa hans Menneskevorden, hans Lærervirksomhed, hans Aabenbarelse paa Jorden overhovedtaget.

Endnu en anden Aarsag til Crucifixfremstillingens sene Opkomst kunne vi søge deri, at saalænge den antike Kunsts æsthetiske Grundsætninger endnu vare herskende — som i den ældre Katakombetid —, der ikke kunde gives nogen mod det antike Skjønhedsbegreb mere stridende Fremstilling end Billedet af den modstandsløse Lidelse; Antiken lider ogsaa, men den kjæmper i sin Lidelse (se Laokoon). Først med den antike Kunstbevidstheds Udslukning kunde Crucifixfremstillingen opstaa. Dog synes Fremstillinger af den korsfæstede, den døende Frelser temmelig tidligt at have forekommet — vel at mærke — udenfor Kirken. At man i den gnostiske Gemme af den døende Dionysos i senere Tid kunde formode et Christushoved, viser vistnok i og for sig Intet; men selve den tidlige Existents af dette Hoved af en døende Gud indenfor en Sect, der ialfald efter Navnet var christen, beviser under alle Omstændigheder, at denne Dionysos meget tidlig var æret som Symbol paa den døende Gudssøn paa Golgatha.

I Rom møde vi allerede ved Aar 200 e. Chr. — rigtignok paa hedensk Side — det første Spor af Tilværelsen af et Crucifix: det s. k. Spotcrucifix, som vi allerede ovenfor have omtalt. Det blev 1857 fundet paa en Mur i Kejserpaladserne paa Palatin og opbevaret i Jesuiterkollegiets Museo Kircheriano sammesteds. Som allerede tidligere bemærket, fremstiller det et Kors, paa hvilket en Figur med Æselhoved er

fremstillet og foran Korset en Bedende (Fig. 63) (se nærmere Side 227). Der spørges nu: kan det tænkes, at en simpel hedensk Slave kunde paa en Væg kradse et raat Billede, som indeholdt en hidtil aldrig fremstillet, altsaa frit opfunden Opfatning af en historisk Begivenhed, der senere gjennemgaaende (naturligvis med Undtagelse af Æselhovedet) virkelig gjennem Aarhundreder blev afbildet saaledes? (Om en Hippopotamos-Typhon, som Nogle ville, kan her ikke være Tale; Allusionen er tydelig nok og Dyret betegnet ved sin Lyd gjennem et „Y".) Noget Billedligt maa dog vel have ligget til Grund for Fremstillingen, især da her — hvad der er ejendommeligt for de christne Fremstillinger — intet Siddebræt findes paa Korset og som det synes mig ogsaa Saaret i den højre Side er antydet. En byzantinsk Forfatter fra det 5te Aarhundrede fortæller, at Jøderne ved sine Festligheder opbrændte et Kors med Christi Billede, sandsynligvis en Tendentsløgn, men som alligevel viser, at i det 5te Aarhundrede Forestillingen om Crucifixer ikke var aldeles fremmed for de Christne. Korset i og for sig var jo allerede meget tidligt i Brug som Symbol — skulde da en hedensk Spotter være den Første, som havde føjet Legemet til Korset? Dertil kommer endnu den ejendommelige Omstændighed, at medens de romerske Slaver afklædtes før Korsfæstelsen, den palatinske Figur er fuldstændigt beklædt, hvilket ogsaa netop er Tilfældet med de ældste Fremstillinger inden Kirken af den Korsfæstede, saa at det virkelig synes, som om et christeligt Urbillede kunde have foresvævet Tegneren. At Tanken heller ikke var Katakombemalerne aldeles fremmed, viser Allusionen til Korset ved den til Masten bundne Odysseus, der rigtignok ikke symboliserer Christus. Men hint Spotkrucifix er ikke saa aldeles enestaaende, som man hidtil har antaget. Hr. Cand. jur. D. M. Aal fra Arendal, har nylig bragt mig et antikt Sølv-

sigill (Fig. 64), som i et halvt Aarhundrede og længere har skjult sig i en Myntsamling, uden at man har viet det synderlig Opmærksomhed. Ejeren, der ønskede af mig at erfare Fremstillingens Betydning, viser mig til min største Overraskelse Billedet af en i antik Stilling tilbedende Mand foran et Trefodbord, og paa den anden Side af dette Bord en Mand med udbredte Arme i en Korsfæstets Stilling og med Æselhoved. Tydelig en Christustilbedelse. Hovedet er i Fremstillingsmaaden aldeles ligt hint palatinske Grifonnement. Angaaende Sigillets Ægthed kan ingen Tvivl rejses. Æselmenneskets Overkrop er bedækket med et kort, over den venstre Skulder slynget Gevandt. Benene ere overdragne som med Dyreskind, hvad der gjorde mig tvivlsom om Betydningen (Minotauros? Typhon? Moloch?) inden Mangelen paa Horn som paa Lighed med en Hippopotamos, saavel som de to Æselhoveders slaaende Lighed bestemte mig for den ovenfor givne Forklaring. Æselmenneskets udbredte Arme vise intet Kors og intet Patibulum, men dette er ogsaa Tilfældet ved den korsfæstede Christus paa en af Theodelindes Olieflasker — hvorom nedenfor. Hvad der endmere sikkrer Betydningen er Bordets Lighed med Fremstillingen af et Eucharistibord i et Freskobillede fra Katakomberne, meddelt i Martignys Dictionnaire, pag. 401.

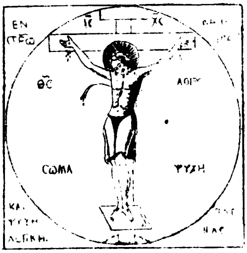
Augustins og Maximus af Tours Ord have vi ovenfor anført som mulig Antydning om visse allerede omkring Aar 400 existerende Korsfæstelsesbilleder (Pag. 333). Til et af Demmin meddelt Glasfragment fra den Romer-Buchnerske Samling, en fuldstændig ubeklædt Fremstilling af den Korsfæstede, angivelig fra Kirkens ældste Dage — tør vi ikke støtte os, da Demmin selv betvivler dens Ægthed, og Nøgenheden gjør os denne Figur mere end tvivlsom. Vist er det iallefald, at om ogsaa enkeltvis Fremstillinger have

65

64

66

63



68

67

69

De ældste Crucifixer.

existeret, ere de ikke trængte igjennem; thi i Kirken selv kunne vi ganske tydeligt følge Crucifixets Udvikling Skridt for Skridt.

Den udgaar fra Lammets Symbol. Lammet, som bærer Verdens Synd, var den naturlige Betegnelse for den lidende Frelser. Derfor føjedes til Lammet allerede i det 4de Aarhundrede Monogrammet, i det 5te Korsfane og Kors, Korset tydeligt betegnende Lammets Lidelse og Død paa Korset. I Begyndelsen af det 6te Aarhundrede gaar man endnu et Skridt videre. Man afbilder Lammet liggende paa et Alter ved Korsets Fod, altsaa Offerlammet, der døde paa Korset, og det fremstilles som dødt: „Tanquam occisus". Allerede i Aarhundredets første Halvdel udvikler man denne Tanke videre, idet man saarer det foran Korset liggende Lams Side, lader Blodet flyde af Saaret og gjennemborer Lammets fire Fødder. Lammet er saaledes blevet det korsfæstede Offerlam (se Ciampini, de sacris ædif. Tab. 13). Omkring Aarhundredets Midte finde vi Lammet istedetfor ved Korsets Fod malet midt paa Korset, der, hvor senere den korsfæstede Frelsers Billede skulde vise sig, altsaa: Lammet paa Korset. Endelig saa man i det af Borgia beskrevne Vatikanske Kors oppe og nede paa Korset Christi sædvanlige Brystbillede afbildet i en Nimbus. Saaledes knytter sig Christi Billede, men endnu ikke selv korsfæstet, kun smykkende Korset, til Lammets Billede. Endelig befinder sig i S. Apollinare in Classe Christi Brystbillede paa Korset paa de to Bjelkers Krydsningspunkt. Allerede Korset i Nimbus omkring Christi Hoved skulde maaske betegne det samme.

Det næste Skridt gjøres mod Slutningen af det 6te Aarhundrede: Pave Gregor d. Store sender den bayerske Fyrstinde Theodelinde, som var gift med Longobarderkongen Autaris omkring 590 de — vistnok samtidigt forfærdigede — endnu i Monza opbevarede

hellige Olieflasker. Paa den ene af disse (Fig. 65) se vi over et Blomsterkors med to tilbedende Engle Christi Brystbillede og paa begge Sider de korsfæstede Røvere, Maria og Petrus, Sol og Maane samt nedenunder den hellige Grav med Kvinderne og Engelen; Lammet er altsaa forsvundet, Brystbilledet og Korset bibeholdt; paa en anden Flaske staar Christus i en Korsfæstets Stilling, men uden Kors, med Røverne ved begge Sider samt Sol og Maane. Sluttelig forekommer mellem de Gaver, Paven sendte i Anledning af hendes Søns Adulowalds Fødsel, et Reliqviarium indeholdende en Splint af det hellige Kors, og forsynet med en gylden emailleret Christus, der ikke blot staar i den Korsfæstedes Stilling, men er fæstet paa Korset (Fig. 66), altsaa en virkelig Crucifixfremstilling. Men denne Christus paa Korset er af byzantinsk Oprindelse. Figuren er helt beklædt med et langt, lige til Fødderne rækkende Colobium med to vertikale Striber og staar med Fødderne paa et Suppedaneum, og saaledes optræder Christus netop paa denne Tid i Orienten, men ingenlunde i Italien. Indskriften *IC XC* (ifølge Martigny) viser desuden tydeligt nok, at vi her staa overfor et orientalsk Arbejde. Til Orienten henvises vi saaledes, naar vi søge Crucifixets Fædreland, og vi finde det i Syrien.

Den byzantinske Tids Crucifixer. Omtrent samtidigt opdukker nemlig et andet lignende Crucifix fra Orienten. Det Laurentianske Bibliothek i Florents bevarer et syrisk Evangeliarium fra 586, der indeholder et saadant: det s. k. Rabulas Crucifix (Fig. 67) med langt, stribet Colobium. Det synes altsaa næsten, som om den occidentale Kirke kun har bragt det til den over eller foran Korset staaende Christus uden at vove det sidste, afgjørende, Christus til Korset fæstende Skridt, førend Orienten traadte til for med sin allerede udviklede Korsfæstede at uddanne det occidentale Crucifix. Denne Occidentens mere

symbolsk-ideale Opfatning overfor Orientens mere realistiske, danner ogsaa virkelig en fuldstænig Parallel til den Maade, hvorpaa Christusbilledets Salvatortypus udviklede sig. Rom repræsenterede ogsaa her den ideal-symbolske Opfatning, medens det realistiske Portraitspørgsmaal blev opkastet i Orienten og udviklet i Rom.

Samme Decennium som disse Crucifixer tilhører ogsaa den af Gregor af Tours († 594) 593 meddelte Underretning om et malet Crucifix i Narbonne: „Est apud Narbonensem urbem in ecclesia seniore . . . pictura, qvæ Dominum nostrum qvasi præcinctum linteo indicat crucifixum.“ Dette Billede synes altsaa kun at have havt et kort Skjørt omkring Hofterne istedetfor det lange Colobium.

Fuldstændig samtidigt med det Laurentianske Billed synes det Crucifix at have været, som man fandt i den 584 afdøde frankiske Kong Chilperics Grav 1643. Det var et Metalcrucifix, og det er vel at antage, at dermed er ment en ronde bosse: „Crux in qva Christi pendentis imago affixa erat“. Men et saa gammelt Metalcrucifix synes mig mere end betænkeligt.

Hvor have vi nu at søge det Narbonnensiske Billedes — „linteo præcincti“ — Urtype? Ligeledes i Syrien. Under Striden mod Monophysiterne tegnede den syriske Munk Anastasius Sinaita noget før 600 e. Chr. et Crucifix (Fig. 68) med det Spørgsmaal til Monophysiterne, om nu Aanden og Sjælen ligesaavel som Legemet eller kun dette sidste var død paa Korset? — et Verk, der, ofte afbildet, efter hin Sects Fordømmelse 680 vandt typisk Betydning i Orienten, og maaske har sluttet sig til et ældre syrisk Forbillede. Hovedet er bøjet, Armene hængende, Colobiet forsvundet, et kort, om Lænderne fæstet Skjørt udgjør det forøvrigt helt nøgne Legemes Beklædning, Glorien

er solformet, Legemet lidende, bøjet ud til Siden. I Occidenten trængte dog denne „Anastasisk-Syriske Typus“ først igjennem i den senere Middelalder.

Efter denne Række Crucifixer, der alle opdukker omtrent samtidigt circa 590, synes det, som om Crucifixdannelsen i Løbet af 100 Aar har været ligesom uddød. Rimeligvis har Kirken endnu værget sig mod Afbildninger af den Korsfæstede. Et Ord som: „Jøderne have engang korsfæstet vor Frelser, vi ville ikke korsfæste ham paany“, kunde vel tænkes i denne Tids Mund. Men mod Slutningen af det 7de Aarhundrede strømme Efterretningerne om Crucifixer atter rigere, og vi behøve ikke længe at være uvisse om Aarsagen, naar vi erindre, at 692 hint Concilium qvinisextum holdtes, hvor Fremstillingen af Lammet blev undertrykt*), den menneskelige Fremstilling af Christus derimod anbefalet: sikkerlig maa disse to Omstændigheder bringes i Causalforhold til hinanden.

Kort før denne Tid bragte, ifølge Bedas Beretning, Abbeden Biscopius fire Billeder af det gamle og nye Testament fra Rom til sit Kloster i Britannien. Gjenstandene for disse Billeder vare: Isak bærer Ved til Offringen paa Moriah, Jesus bærende Korset, Kobberslangen i Ørken og „filium hominis in cruce exaltatum“. Tydelig foreligger her en Parallelisme mellem Gammel- og Ny-Testamentlige Gjenstande, og som Pendent til Kobberslangen (Joh. Ev. 3, 14. 15.) kan „in cruce exaltatum“ blot betyde et Crucifix.

705 bliver det første bekjendte Crucifix opstillet i en romersk Kirke, idet Pave Johan 7 i Petersbasilikaen opstillede et Mosaikbillede af den Korsfæstede, som der siges: beklædt (se Pag. 43).

---

*) Se forøvrigt Stockbauer, „Kunstgeschichte des Kreuzes“, s. 141, som i høj Grad indskrænker denne Undertrykkelse, hvilket imidlertid ikke indskrænker den deraf følgende Indflydelse paa Crucifixfremstillingen i samme Grad.

Hist og her nævnes som det ældste Crucifix i Byzants det en Codex af Basilius Macedo tilhørende fra Tiden kort efter Billedstridens Ophør (867—886). Men Crucifixets Udbredelse i Byzants som overhovedtaget i Orienten paavises af Stockbauer meget tidligere. Over Kejserpaladsets Bronzeport i Constantinopel stod allerede under Kejser Leo III Ikonoklasten (717—741) et Crucifix, om hvilket Undergjerninger fortaltes: engang skal det have ydet Caution for en fattig Skipper og kaldes derfor ἀντιφωνήτης, Cautionisten. Den ivrige Kejser lod trods det rasende Folk Billedet ødelægge. Under hans Søn Constantinos 4 Copronymos (741—775) ødelagdes Christusbilleder og Crucifixer.

Efter Billedstriden bliver i Byzants som i hele Orienten den Anastasisk-Syriske Typus herskende: bøjet Hoved, til Siden hængende Legeme, lidende, nøgen, kun Lænderne bedækkede med et Klæde. Saaledes det af Gori (thes. dipt. III, pag. 327) meddelte i Florents existerende Billede fra det 10de Aarhundrede, hvor Lidelsen er stærkt betonet. Nøjagtigt Datum byder os de i Constantinopel udførte byzantinske Bronzedøre for Kirken San Paolo fuori le mura i Rom (1070), hvor Crucifixfremstillingen, lig den forrige, er indridset i Bronzepladen. En hel Række af deslige orientalske Crucifixer efter den Syrisk-Anastasiske Typus nævner Stockbauer os som existerende i Rusland. Som Ejendommeligheder for den byzantinske Crucifixfremstilling notere vi saaledes: Bredt Titelbræt med Indskriften: *IC XC* og bredt Suppedaneum. Skikkelsen selv lang og mager, Hovedet altid bøjet noget til højre, Korsnimbus men intet Slags Krone, Underlivet bøjet ud til højre Side, Benene parallele ved Siden af hinanden, Dug om Lænderne fra Navleregionen til over Knæerne, hængende eller knyttet. Sjelden forekommer Sol og Maane, hyppigere grædende Engle, under Korset et Dødninghoved (Adams Hoved ifølge det Sagn, at Adams

Grav var paa Golgatha). Ved Siden af Korset Maria og Johannes, betegnede med *MP ΘY* (*μήτηρ ϑεοῦ*) og *Θ Iῶ* (*ϑεόλογος Ἰωάννης*). Undertiden endnu en Kvinde og Høvedsmanden.

Saaledes fixeret bestaar Crucifixfremstillingen uforandret i Orienten gjennem et Aartusinde, som Følge af det græsk-katholske Maleris allerede fremhævede Ejendommelighed i Rusland og Grækenland.

Men i Occidenten, hvor den Syrisk-Laurentianske Typus med det lange Colobium blev optaget, ville Crucifixbillederne endnu ikke tage ret Fart. Kun til Privatbrug anvendes de ofte som Encolpia, Brystkors, indeholdende Splinter af det hellige Kors. Dog vare disse Encolpia vistnok oftere blotte Kors end egentlige Crucifixer. I Katakomberne finde vi kun et eneste Crucifix, og det tilhørende en sen Tid, i det tidligste Pave Hadrians Regeringstid (772—795) i St. Julii & Valentini Katakombe, malet paa Muren. Muligens er det endog yngre. Blandt de ældgamle irske Miniaturer forekomme interessante Crucifixer i den for den irske Stil ejendommelige Formbehandling (Fig. 69).

Den romanske Typus.
(1000—1250.)

Betingelserne for den romanske Tids Udfoldelse af Crucifixtypen.

Carl d. Stores og den nærmest følgende Tid tilhøre en Række Crucifixer, som, afvigende fra dem, vi hidtil kjende, findes i de forskjelligste Stæder. De ligne alle hverandre, bære længere eller kortere Colobier, staa paa Suppedaneum, brede Armene lige ud (ikke hængende) og stille Fødderne ved Siden af hverandre. Efterhaanden bliver Colobiet kortere og i det 10de Aarhundrede indskrænkes det til et kort Skjørt om. Lænderne. Her se vi allerede den romanske Typus i dens Tilbliven, en ny Formgivning indtræder;

Armenes rette Vinkel beror paa at Figuren — vel allerede tidligt — blev tegnet paa det færdige Trækors. Her passer altsaa bogstavelig Goethes Ord:

„Habt Ihr einmal das Kreuz vom Holze tüchtig gezimmert,
Passt ein lebendiger Leib — freilich zur Strafe — darauf".

(Efterhaanden fik, som vi skulle se, en friere, mere hængende Stilling atter Indpas; det er den Syrisk-Anastasiske Type, der trænger ind i Occidenten i det 12te og 13de Aarhundrede.)

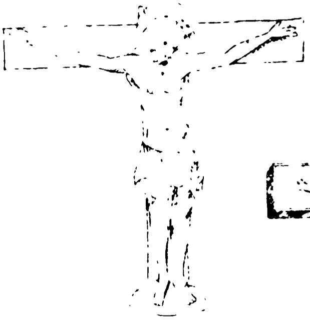
Først ved Aar 1000 bryder den romanske, staaende Typus med de horizontale Arme sejrrigt igjennem. Spørge vi efter Aarsagerne, saa henvises vi til Tidsforholdene.

Kunsten skal jo være et Billede af Livet; ikke blot at den enkelte Kunstner jo kun kan fremstille det i Sandhed, som han inderligt har gjennemlevet; en hel Tidsalders Aand vil kun formaa at give det kunstnerisk Udtryk, som den har optaget i sig som indre Oplevelse. Og stærkest tegner Tiden sig i sit Gudsbillede.

Hvad de byzantinske Pantokratorbilleder saa uhyggeligt havde profeteret, var allerede forlængst blevet Virkelighed. Den religiøse Fanatisme havde glorrigt vist sin Kraft imod Hæretikere og Anderledestroende. Hvad de Alle hede, der ikke kunde eller vilde tro paa de to katholske Kirkers Dogmer, havde maattet føle disse Kirkers Magt; nu kjæmpede de to store Modstandere, Stat og Kirke, Kejser og Pave mod hinanden, og de fra Folkevandringernes Rædsler neppe i det Carolingiske Rige til Ro komne Folk, maatte atter offre sine bedste Kræfter i denne frygtelige Kamp, af hvilken de, hvem der end sejrede, altid maatte udgaa som tabende. For Tusinder, ja Millioner

blev et Liv uudholdeligt, som evig deltes mellem Krigs-, Hungers- og Pestaar; lykkelige vare kun de, der turde hengive sig til det stille Klosterliv, for at leve for sin Tro, sin Videnskab eller sin Kunst, og medens Nogle ansaa den Gud, der regjerede Verden saa uretfærdigt slet, som en falsk Usurpator, og derimod ansaa den faldne Engel som den sande Gud, fandt de mindre oprørske Naturer — og disse dannede det uendelig større Flertal — kun en Trøst i Betragtningen af den Ene, der, endskjønt han var Gud, dog for Menneskenes Skyld havde gjennemgaaet dette Liv fuldt af Lidelser for at dø paa Korset. For dem selv dannede jo dette Lidelsens Kors Livets Midtpunkt; tydeligt nok altsaa, at deres Fantasi, der ikke viste dem nogen anden Vej til det Evige end Askese og Lidelse, ønskede at se det trøstende Billede af den lidende og paa Korset døende Frelser, ganske paa samme Maade som de byzantinske Kirkefyrster havde villet se sin Magts Billede i den sejrrige Christos Pantokrator, de første Christne sin ungdommelige Kjærligheds Gjenstand i den gode Hyrde.

Ligesom altsaa de troesmodige første Aarhundreder ganske udelukkede Christi Lidelse og Død fra sin kunstneriske Fremstillingskreds og i Modsætning dertil jublende dvælede ved Christi evige Ungdom, vilde denne trætte, lidende Tid se den dødstrætte, lidende Frelser, fordi de fandt Trøst i hans Døds Forbillede; man var kjed af den menneskelige, utilgjængelige Byzantinergud, man fordrede ligesom engang Grækerne i de Dionysiske Mysterier, istedetfor den fjerne theoretiske Gud en menneskelig Gud, til hvem man netop i Kraft af hans egen menneskelige Lidelse kunde træde i et personligt Forhold. Kunstnerisk taget skulde det samme Dionysiske Hoved endnu engang yde samme Tjeneste.



71

70

72

74

75

76

73

Alfred Fosterud, lith.

Romanske og gothiske Crucifixer.

Og saaledes skede det da, at, som vi allerede have antydet, netop ved Aartusindets Ende, i Verdensundergangsforventningens Dage Crucifixtypen udfoldede sig saa glimrende, at den, istedetfor som forhen næsten at betragtes med Sky, nu udbreder sin Sørgeskikkelse over hele Verden og fuldstændigt beherskende Folkenes Fantasi, bliver Tidens Hovedfremstilling. Havde engang, ifølge Legenda aurea, Chosroes, da han paa gamle Dage blev vanvittig, for altid sat sig paa en Throne, for med Korset paa den ene og en Hane — istedetfor Duen — paa den anden Side at repræsentere Treenigheden, saa drømte nu Ynglingerne ved det franske Hof om Crucifixer, i hvis milde eller truende Mine, de troede at læse sin Skjæbne.

Det idealistiske romanske Crucifix.

Saaledes som den romanske Kunst havde overtaget Frelserens Billede fra den byzantinske Pantokratorfantasi, var dette kun lidet skikket til at fremstille den lidende Forsoner; alligevel maatte det tjene denne til Idealskaben uformuende Tid som Forbillede. Orienten besad vistnok den Anastasiske Typus, og vi have set Spor af, at denne mildere, mere menneskelige Form med det sænkede Hoved undertiden er ført til Occidenten. Romanismen henter fra dette Billede kun det korte Hofteskjørt. Occidenten selv besad den Laurentianske Types Colobiebilleder, og dog berøre begge disse Strømninger kun lidet den romanske Crucifixdannelses Hovedretning, og først da de sidste Korstog ogsaa bringe orientalske Elementer ind i Kunsten, kommer det Syrisk-Anastasiske Billedes dionysiske Typus til Gjennembrud i Occidenten. Da den occidentale, romanske Kunst gaar over til en Crucifixfremstilling i Stort, retter den sig kun lidet efter de tidligere Crucifixbilleder, derimod sammensmelter den for det Første ganske simpelt den byzantinske Gud med den germaniske Formgivning, idet den fæster en kort, stærk Skikkelse paa Korset, i det

Højeste tillige — og ikke engang altid dette — berøvende ham hans Pragtklæder. Den vil nemlig endnu fremstille den korsfæstede Gud.

Typens Udvikling. Det er især Italien, som giver os Midler ihænde til at forfølge den romanske Crucifixtypes Udvikling. Det Crucifix, som Gori angiver som tilhørende Carl d. Store, staaende, oprejst, med Mithra paa Hovedet og kort Skjørt, og som Stockbauer har afbildet (Fig. 70), begynder Rækken, men dets kunstneriske Værd forringes i høj Grad ved det karikaturmæssigt store Hoved. De irske Manuskriptminiaturer med deres schematiske Ornamentfigurer høre ogsaa hid, og den ejendommelige romanske, af den germaniske Aand influerede Formsans tilkjendegiver sig klart i disse korsfæstede Gudebilleder.

Særdeles betydningsfuldt, og med engang som med et Slag belysende Modsætningen mellem de byzantinsk-orientalske og de romansk-occidentalske Crucifixer, optræde her nogle os opbevarede Yttringer fra hin Tid (Stockbauer, S. 201). Da i det 11te Aarhundrede den mellem Occident og Orient opstaaede Strid om det kirkelige Supremati antog en alt fiendtligere Karakter, opstod den romerske Cardinal Huniberts Dialog: „Constantinopolitanus et Romanus“, og der anfører han, at Grækerne fremstille Billedet af en Døende paa Korset, og saaledes af Crucifixbilledet gjøre et Slags Antichrist. Patriarken Michael Caerularius forebringer denne Anklage paa et Concilium i Constantinopel og tilføjer sin Mening om den occidentale Kirkes Crucifixbillede, som han finder unaturligt overfor Orientalernes naturlige Fremstillingsmaade. „Endog det“, siger han, „lægges os til Last, at vi lade afbilde Christus paa Korset i en naturlig Foreteelse og ikke saaledes imod al Natur“ (som Occidentalerne: κατα φυσιν og παρα φυσιν). Det er let at se, hvori Modsætningen bestaar: i Orienten have vi

Anastasii lidende Typus, i Occidenten en paa Korset staaende Gud. Her maa vi (1000—1200) kortelig tænke os Typen og dens hele Udvikling paa følgende Maade: Hovedet staar ret paa Skuldrene uden nogen Bøjning, Ansigtet er i Begyndelsen enten (hos Germanerne) skjægløst eller (hos Italienerne) byzantinsk, kun at det Frygtelige, Herskende, Ophøjede ikke fremtræder saa emfatisk som før. Undertiden — som i Freskobilledet i San Angelo de Formis ved Capua — fremtræder dog dette Træk i sin gamle Kraft. Om Udtryk af Smerte er der intetsteds Tale, det er en Gud, der staar paa Korset, levende, med aabne Øjne. Fødderne ere staaende, fæstede med to Nagler ved Siden af hverandre (i det hele altsaa fire) paa Suppedaneum. Armene ere udbredte i ret Vinkel. Istedetfor Colobiet træder Hofteskjørtet, der altid bliver kortere. Fra denne Type udvikler Billedet sig nu i følgende Retning: Efterhaanden synke Skuldrene ligesom paa den syriske Typus, saa at de hænge adskilligt lavere end Hænderne, en let Bøjning af Hovedet bliver bemærkelig, dog staar Figuren fremdeles (t. Ex. i Capella del Martirologio in S. Paolo fuori ca. 1100.) Samtidigt bøjer Hovedet sig noget forover. Derpaa indtræder det første Tegn paa Lighed med Orientens Dionysostype, Billedet lukker Øjnene, som i San Clemente i Rom. Det er dog ikke den allerede Døde, som her er fremstillet; thi Legemet staar endnu paa Korset med spændte Muskler. Henimod denne Tid, ca. 1150, indtræder synligt et dybt Forfald i Crucifixfremstillingerne, og samtidigt begynder man at antyde Dødens Nærhed. I en Codex i Bibl. Laurentiana finde vi virkelig circa 1159 en — rigtignok endnu enestaaende — død Christus paa Korset, idet Hovedet synker til Siden, Musklerne ere slappe og Øjnene lukkede. Hovedets Form, der oftere erindrer om Ponzianotypen i denne Forfaldets Tid, gaar over i en decideret hæslig Form, den ellers

noget lange Næse bliver rund, Øjnene ligesaa, Brystet bliver bredt, Partiet over Hofterne smalt, Fødder og Hænder lange og spidse. Det var især de Vest-Toskanske Skoler i Lucca og Pisa, der bidroge til dette Forfald. De vare væsentlig afhængige af den romerske Kunst. I Syditalien spore vi Indflydelsen af byzantinske Kunstnere, — i de romerske Billeder spores derimod ingen saadan.

Angaaende Tekniken er at bemærke, at Farvevirkningen ofte bliver understøttet ved Legemsdelenes reliefagtige Ophøjen for at opnaa en illusorisk Naturlighed. Kun Extremiteterne ere blot malede paa Træbilledfladen, Legemet selv er fremstillet ophøjet ved Træfladens Forhøjelse. Oftere bliver Modelleringen ogsaa fremhævet ved Skrafferinger, ganske saaledes som Kartograferne sædvanlig betegne Bjerge paa Karterne ved concentrisk svungne Linier. Saaledes er den romanske Crucifixtypus i sin Begyndelse en korsfæstet Gud, men begynder mod Periodens Slutning at blive et døende Menneske, et Tegn paa, at den Syrisk-Anastasiske Typus begynder at sejre.

Kronede Crucifixer forekomme i Rhinegnene og især i Skandinavien. De sidste synes at være influerede af de første.

Ikonografisk Oversigt.

1. Den Byzantinske Tid (før Aar 1000).

1ste Gruppe (circa 600).

Ikonografisk Oversigt.

Metalcrucifix i St. Denis i Chilperics Grav (?); altsaa vel udarbejdet før Chilperics Død 584. Fundet 1643. (Se Ruinart, de regal. Abbat. S. Germ, a Pratis Append. in Gregor. Turon., S. 1380; Martigny, Dichonnaire, S. 191.) Mer end tvivlsomt.

Munken Rabulas syriske Evangeliarium i Bibl. Laurentiana, Florents. Tid 586. (Fig. 67.)

Suppedaneum. Blod flyder fra Saarene. Stribet Colobium, befæstet over den højre Skulder, den venstre fri. Nimbus. Indskrift: Inno malcho chiendaio (Hic est rex Judæorum), staar uden Seddel paa Korset. Korsarmene stige svagt opad. Armene næsten horizontale. (Afb.: Assemani, Bibl. Laur.-Med. Catal. tab. 23, S. 194.)

Olieflaske i Monza, Gregor d. Stores Gave til Theodelinde (Fig. 65). Tid 590. Christi Brystbillede over et Blomsterkors, Engle, de to korsfæstede Røvere, Sol og Maane, den hellige Grav med Kvinderne og Englene. (Afb.: Martigny, Dict., pag. 190.)

Olieflaske i Monza med Christus i en Korsfæstets Stilling, men uden Kors. Med Røvere, Sol og Maane. Tid 500.

Reliqviarium sammesteds (Fig. 66). Emaljeret Guldcrucifix, stribet, til Fødderne rækkende Colobium. Græsk Arbejde. Suppedaneum. Indskrift: *IC XC*. Med Longinus og Calpurnius samt flere Hellige. Tid circa 590. (Afb.: Martigny, S. 191.)

Anastasius Sinaitas Manuskript (Fig. 68), circa 580. At dømme efter en Copi har det Indskriften: *IC XC ΘC* (*θεος*) *ΑΘΠC* (*ανθρωπος*) *CΩMA ΨYXH*. Blodstrøm fra Bryst og Hænder. Bøjet Hoved, Skjørt om Hofterne. Stort, firkantet Suppedaneum. Solglorie. (Afb.: hos Stockbauer efter Lambecius, commis. de Bibl. Vindob.)

Copie af Venetianeren Coletta de Grionibus. (Afb.: Müller & Mothes Archäologisches Wörterbuch.)

Malet Crucifix i Narbonne. Omtalt af Gregor af Tours 593. Som det synes med kort Hofteskjørt.

Forskjellige irske Miniatur-Crucifixer (Fig. 69).

2den Gruppe (circa 700).

Billede i et Kloster i Britannien, hentet fra Rom af Biscopius, fremstillende „filium hominis in cruce exaltatum“. Tid 686.

Crucifix fra 7de Aarh., med i Brystet aabent Colobium. Uden nærmere Angivelse. (Afbildet hos Demmin, Encyclop. d. beaux arts I, 140.)

Crucifix fra circa Aar 700, kun Brystbillede med Arme, fæstet til Korset. Ubeklædt, med korsformet Nimbus. Ligeledes uden nærmere Angivelse (afb. sammesteds).

Mosaik i Petersbasilikaen, stiftet 705 af Pave Johan VII. Beklædt. (Se Anastasius, Vita Johannis VII.)

Crucifix over Indgangen til Kejserpaladset i Constantinopel, ødelagt mellem 714 og 741.

3dje Gruppe (705—1000).

Freskocrucifix i St. Julii & Valentini Katakombe, Rom. Beklædt. Tidligst fra Pave Hadrians Tid (772—795). (Afb.: Bottari Tab. 192, cfr. Gori de mitrato, Cap. 8.)

Carl d. Stores Crucifix (Fig. 70), Mithra, kort Skjørt, lav Figur, meget stort Hoved. Romaniserende. (Afb. hos Gori og efter ham hos Stockbauer.)

Crucifixer fra dette Tidsrum i Rom, Lucca, Løwen, Regensburg, Rheims, St. Denis, Senlis, Langres o. fl. St. (cfr. Martigny, Dictionnaire, s. 191).

To Crucifixer, Miniaturer, meddelte af Greve Bastard, i hans „Miniatures & ornements“ (cfr. Grimm, l. c.). Tid ca. 825.

Crucifix i Basilius Macedos Codex. Tid: 867—886.

Bogbind af Elfenben i Notre Dame de Tongres, Limburg; uden Skjæg, noget til Siden bøjet Hoved. Kort Skjørt. To Engle holde en Krone over den

Korsfæstede. Slutning af det 9de Aarh. (Afb.: Demmin, l. c. I, 141, No. 1.)

Elfenbendiptychon i Notre Dame de Tournay, skjægløs, bøjet Hoved. Kort Skjørt. Indskrift: Hic est Jhesus Nazarenus, Rex Judæorum. 9de Aarh. (Afb.: hos Demmin, l. c.)

Emailleret Bronzecrucifix i Demmins Samling med længere Skjørt faldende ned fra Hofterne, med Krone paa Hovedet, hvad der ellers kun forekommer efter Aar 1000. (Afbildet uden nærmere Angivelse Demmin, l. c.)

Crucifix i Heinrich Fuglefængers Skat i Quedlinborg (Fig. 71) (919—936). Hovedet bøjet, meget kort Skjørt. (Afb.: Demmin, l. c.)

Processionscrucifix i det Erkebiskoppelige Musæum i Køln. 10de Aarh.

II. Den romanske Tid (Aar 1000—1250).

A. Nordalpinske Lande.

Crucifix paa Bronzedørene i Hildesheims Domkirke, Skuldrene synke noget, Hovedet opret. Tid 1015. (Bernward.)

Korsnedtagelsen, Stenrelief paa „Externsteine“ i Teutoburgerskoven (Lippe). Kort Skjørt. Tid circa 1100. (Afb.: Denkmäler der Kunst.)

Crucifix af Træ i Braunschweigs Domkirke, ifølge Sagnet „over tusinde Aar gammelt“ — bragt af Heinrich Løwe fra Orienten. Synes mig at tilhøre det 12te Aarhundrede.

Niedermünsterklosterets Evangeliarium (Regensburg), nu i Münchens Hof- und Statsbibliothek. Mellem allegoriske Fremstillinger med rige Vinløvsornamenter findes Sejren over Døden fremstillet ved Christi Offerdød. Christus staaende paa Korset, bærer rødt Colobium, ligt en præstelig Stola med de to

Striber og kongelig Krone. „Sol“ og „Luna“, „Vita“ og „Mors“ ved Korset. Tid 12te Aarh. (Afbildet hos Stockbauer, l. c., s. 208.)

Træbasrelief paa et Reliqviarium i Skatkammeret i Quedlinburg. Stærkt bøjet Hoved. Skjørt om Hofterne. Over Korset: *„I. N. R.“*. Slutningen af 12te Aarh.

Crucifix i Capitelsalen i Brauweiler, Frescobilled fra 13de Aarh.

Crucifix fra Kirken i Gorkum (Holland) af gult Kobber, bærer Krone, besat med smaa Kors. Ogsaa Hofteskjørtet bærer Kors.

Kronede Crucifixer i det svenske Nationalmusæum i Stockholm og i Christiania Universitets Oldsamling.

Crucifix fra en Korsgang i St. Kunibert, Køln. (Kopi i Musæet sammesteds.) Bevægelse og Draperi storartet.

B. Italien.

Fresko i San Urbano, Caffarellidalen ved Rom. Det meget ødelagte Billed nævner i Indskriften Bestilleren „Bonizio“ og Aarstallet 1011. Christus staaende, værdig, men uden hverken guddommelig Kraft eller menneskelig Lidelse. Suppedaneum. Draperi over Hofterne, forøvrigt ubeklædt. (Omtalt af Crowe & Cavalc. det ital. Maleris Historie.)

Crucifix i San Angelo de Formis, Capua; byzantinsk truende Udtryk i Ansigtet mærkeligt. Hovedet lidt bøjet. Figuren opret staaende. De nedre Ribben udtrykte ved tredobbelte røde Streger. Sikkert et Værk af byzantinske Kunstnere. (Se Crowe & Cavalcaselle, l. c.)

Crucifix i Bibl. Laur., Florents: Christus død paa Korset. Tid: 1059. (Cfr. Martigny, Dictionnaire.)

Crucifix i Capella di Martirologio i San Paolo fuori le mura, Rom. Armene danne en Bue, dog staar Legemet endnu paa Korset. Tid: 1100—1150. (Cfr. Crowe & Cavalcaselle, l. c.)

Crucifixmosaik med Vinløv i San Clemente, Rom. Lukkede Øjne, men staaende.

Crucifix i Sta. Martha i Pisa, kort Krop, lange Arme. Øjnene truende. Slutning af 11te eller Begyndelsen af 12te Aarh.

Crucifix i San Sepolcro i Pisa. Figuren længere, ret vel proportioneret, sorte Conturer i de Formen angivende Skygger, røde Conturer i Lyset. Alle Træk tegnede med Linier. Tegningen svag, Coloriten monoton rødlig. Ansigtet modelleret med Streger. (Crowe & Cavalcaselle, l. c.)

Colossalcrucifix i San Michele in foro, Lucca, staaende ved Triumfbuen; Hovedet har en skjøn, mild Bøjning. Det Meste ophøjet ved Relieftteknik. Korset blaat paa Guldgrund. Gode Proportioner. Legemsformerne ufuldkomne, men Anatomien dog ikke falsk. Gyldent Draperi om Hofterne, sammenholdt af et Juvelbælte. Indskrift; „Jesus Nazarenus, Rex Judæorum“. Gud Fader, Engle, Evangelister etc. omgive Korset. (Crowe & Cavalcaselle.)

Crucifix i Sta. Giulia, Lucca, Tid efter 1150, malet paa Træ. Meget stærk, dødlignende Bøjning af Hovedet, grønne Demiteinter mod røde Skygger, kartografisk Skraffering som Modellering. (Crowe & Cav.)

Crucifix i Maria de Servi, Lucca. Samme Tid. (Crowe & Cav.)

Crucifix i San Domino, Lucca. Ligesaa.

Crucifix i San Giovanni e Paolo, Spoleto, meget ligt Crucifixet i Capella di Martirologio, men endnu meget slettere. Mesteren kalder sig „Alberto“. Tid: 1187. Hovedet kuglerundt, høj Pande, bølgende røde Haar, runde Øjne, rund, svulmende Næse, bredt

Bryst, smalt Liv, lange og smalle Hænder og Fødder. (Crowe & Cavalc.)

Crucifixet i Sarzano. (Crowe & Cav.)

2. Den gothiske Crucifixtypus.

(1250—1500).

Korstogenes Indflydelse paa Crucifixtypens Omdannelse.

Gothiken — man er undertiden tilbøjelig til at glemme det — var fremgaaet af orientalske Indflydelsers Frø. Det christne Ridderskab var ligesaavel som Kleresiet ved Korstogene og ved Siciliens Erobring gjennem Normannerne, traadt i Forbindelse med Saracenerne; det nye, friske Liv, der med Gothiken udgød sig over Europa, er fremgaaet af disse Racers Berøring; de Christne havde villet erobre en tom Grav, og erobrede Noget, der var langt mere værd, et fyldigt, blomstrende Liv, men blandt alle de enkelte Erobringer, som Occidenten dengang erhvervede fra Islam, var maaske ingen vigtigere for Fremtidens Kunst end — Spidsbuen. Occidentalernes Fortjeneste, uden hvilke denne Spidsbue jo aldrig vilde blevet Bærer for et helt nyt Architektursystem, forringes ikke i mindste Maade herved.

Og som det gik med Spidsbuen, gik det ogsaa med den gothiske Crucifixtypus, der rigtignok ikke erobredes fra Muhamedanerne, men fra de orientalske, specielt de syriske Munke, for i Occidenten at imødegaa den videre Udvikling, som den orientalske Kunstevne ikke vilde have kunnet skjænke den. Den romanske Typus var den korsfæstede Gud, den gothiske var ligesom den gamle syrisk-anastasiske det lidende Menneske. Til denne Omdannelse bidrog først Korstogene, idet Occidentalerne ved disse Tog atter og varigt kom i Forbindelse med den syriske Typus, med de orientalske Christusbilleder.

Vi have seet, hvorledes i Orienten tidligt en Tendents var kjendelig til at nedlægge en djærvere Naturalistik i Christusbillederne. Hovedet var allerede fra først af her noget bøjet, Legemet noget bevæget til den ene Side, Blod dryppede fra Naglegabene og fra Sidesaaret; det synes endog som om selv de lukkede Øjne og Døden her vare tidligt indtraadte. Ialfald viser et forgyldt Bronzecrucifix i Berlinermusæet, der om end tilhørende Aar 1200 eller den nærmest følgende Tid, dog umuligt kan være influeret fra Occidenten, de lukkede Øjne og den allerede døde Korsfæstede, dog fremdeles fæstet med fire Nagler. Saadanne Billeder forefandt altsaa Korsfarerne i Orienten. Henved Aar 1300 opdukke nogle Sigiller hos de tydske Tempelherrer, der endog vise os den lidende Christus med Tornekrone. Tre Wildgraf Friedrich tilhørende Sigiller, af hvilke Münter har publiceret et med Tornekrone, kjende vi. Münter paastaar, at disse Sigiller ere udførte efter visse af Tempelherrerne i Orienten fundne skaarne Stene. Grimm forkaster vistnok denne Münters Paastand, men uden at indlade sig paa nogen Begrundelse. Visselig: „affirmanti incumbit probatio“; dog tror jeg, at det ikke vilde være saa vanskeligt, om end ikke at bevise Münters Paastand, saa dog at hæve den til en høj Grad af Sandsynlighed. Naar vi nemlig først i Almindelighed erindre om orientalske og gothiske Christusbilleders mangfoldige Berøringer, og dernæst kunne opvise en, uden en saadan Antagelse uforklarlig, og i og for sig umiskjendelig Lighed mellem et af disse Sigiller og en faktisk orientalsk, urgammel Sten, og derpaa spørge: Fra hvilken anden Kilde skulde disse Sigiller hos de med Orienten i stadig Forbindelse staaende Tempelherrer nærmere skrive sig end fra Orienten selv? — saa tænker jeg den Slutning ikke er altfor dristig vovet, at vi tør give Münter Ret i hans Paastand.

Lægge vi nemlig Christushovedet fra Wildgraf Friedrichs Sigill ved Siden af hin skaarne gnostiske Sten med det døde Dionysos-Zagreushoved, der gjaldt og hos Nogle endnu gjælder for et Christushoved, saa ville vi bemærke en tydeligt fremtrædende, i Anordningen endog staaende Lighed. Det eneste Afvigende er de aabne Øjne paa Sigillet, forøvrigt er baade Anordning og Typus lige, kun at naturligvis istedetfor Løvkronen Tornekronen og istedetfor Lynet de to traditionelle Stjerner ere indsatte. Men paa de følgende saakaldte „Veronikahoveder“ fra den gothiske Tid, forsvinder ogsaa hin de aabnede Øjnes væsentlige Ulighed, og det nylig omtalte Byzantinske Hoved i Berlin med lukkede Øjne og uden Tornekrone staar midt imellem de hverandre meget lige Veronikahoveder med Tornekrone og aabne Øjne og Dionysos-Zagreus-Gemmen med Løvkrone og lukkede Øjne, hvilke sidste næsten ere identiske. Et Træsnit fra det 15de Aarhundrede (?) viser os, som ovf. nævnt, denne Tids Veronikahoveds Lighed med Dionysoshovedet udstrakt endog lige til Pantherskindets Pletter, der i Veronikabilledet optræder som Stjernemønster.

Korsfarernes, Folkets, Geistlighedens og Ridderskabets Blomsts Nærværelse ved Christi Grav henledede ogsaa naturligt Tanken paa de ydre Omstændigheder ved hans Korsfæstelse. Talrige Mennesker vilde nu vide Besked om hans Grav, om de Steder, hvor han havde vandret paa Jorden, og under Korstogenes Tid betragtede man derfor ogsaa de nærmere Omstændigheder ved hans Liv og Død fra et mere personligt Standpunkt end tidligere; denne Sag var igjen bleven levende for Tidens Bevidsthed, og den spurgte sig selv, om Christus da virkelig havde staaet som en Gud paa Korset, eller om han, hvis menneskelige Omgivelser man nu kjendte saa nøje, ikke ogsaa var død paa Korset som et lidende Men-

neske. Ganske vist have vi deslige Impulser at takke for, at Dødstanken, som vi have seet, allerede bryder ind i de senere romanske Fremstillinger.

De anastasisk-syriske Crucifixbilleders Ejendommelighed, som vi tidligere have noteret, den bøjede, mere lidende Stilling, efterhaanden ogsaa den indtrædende Død, svarede ogsaa altfor godt til den gothiske Tids hele Kunstkarakter, til ikke, da denne Tid traadte i Forbindelse med Orienten — at blive optaget og videre udviklet. Et væsentligt Karaktertræk ved den gothiske Stil er nemlig en blødere, mere følelsesfuld Stemning end den byzantinske og romanske Tid besad; derhos ogsaa en Retning henimod det med Naturen overensstemmende, en efter Udtrykkets ydre Sandhed stræbende Opfatning, der følte sig mere tiltalt af Orientens natursande Skildring af den paa Korset Døende end af Romanismens korsfæstede Gud.

Maaske vilde dog den syriske Typus ikke være trængt igjennem til den glimrende Udfoldelse, den fandt i Gothiken og senere i Renaissancen, hvis ikke i Kunstens Fædreland en bestemt historisk Personlighed og en bestemt, som mærkelig optegnet Begivenhed var op- og indtraadt, der, som det synes, hidførte den romanske Typus' bestemte og fuldstændige Omdannelse: vi mene hverken nogen Kunstner eller nogen Digter, hverken Paven[1] eller Kejseren — vi mene en fattig Munk: den hellige Franciscus af Assisi og hans Stigmatisation, en ejendommelig Sygehistorie fra det 13de Aarhundrede.

Frans af Assisis Stigmatisation og dens Indflydelse paa Dannelsen af den gothiske Typus.

Den hellige Franciscus af Assisi var Søn af en Kjøbmand og født 1182 i den Stad, hvis Navn han bar. Sin første Ungdom havde han henlevet som en letsindig Yngling, indtil han paa et Felttog mod Perugia blev fangen og derpaa livsfarlig syg, vaagnede til Eftertanke og 1200 stiftede Franciscanernes Orden, som Paverne Innocens d. 3die og Honorius 3 bekræftede

i Aarene 1210 og 1223. Armod, Lydighed og Kydskhed vare Ordenens tre Løfter, og Stifterens virkelig ophøjede Personlighed frembragte en Reform i Munkelivet. Men desværre besad Franciscus ved Siden af sin organisatoriske Kraft og sin Sjæls Renhed en tredie Egenskab, der dog vistnok var en nødvendig Betingelse for at virke paa denne Tid: han var Sværmer og Visionær. Men ingen Tanke om Bedrageri! Hans Sygelighed lod ham tro paa de Visioner, den fremkaldte. Hans mærkeligste Vision var den fra Aar 1224. Under en hellig Henrykkelse aabenbarede nemlig Christus sig for ham, hængende paa Korset, og efterlod ham derhos et Vidnesbyrd om, at denne Vision var virkelig og ikke en blot og bar Hallucination. Den korsfæstede Seraph, i hvis Skikkelse Christus viste sig for ham, aftrykkede selv Mærkerne af de hellige Saar i Franciscus Hænder og Fødder, saa at den Hellige sidenefter hele sit Liv igjennem bar Korssaarene (Stigmata) paa sit Legeme. Maaske som Følger af disse Saar døde han allerede 1226, vistnok en af sin Tids største og interessanteste Karakterer, og blev allerede to Aar senere erklæret for en Helgen af Gregor 9de.

Dette var den hellige Franciscus mærkværdige og ofte omtalte Stigmatisation. Som sagt: hans Karakter er højt hævet over enhver Mistanke om Bedrageri. For en Louise Lateaus Tid vil det ikke være vanskeligt paa den ene Side at tro paa Stigmatisationen, paa den anden Side at forklare den, uden at træde den ædle Bærer af Saarmærkerne for nær. Vi staa aabenbart overfor en Sygdom, der ligger aaben for den lægevidenskabelige Diagnose. Louise Lateau led af Blodbrækninger, og Lægerne har betegnet hendes Tilstand som hysterisk Analgesi med mer eller mindre permanent Blodtomhed, der staar i supponeret Forbindelse med Hæmophili (Blødersygdom, Bluterkrankheit) „en medfødt hæmor-

rhalgisk Diathese, der snart viser sig i vedholdende traumatiske Blødninger, snart i en stærk Tilbøjelighed til abondante, spontane Blødninger“ (Dr. Johnen, Louise Lateau, die Stigmatisirte von Bois d'Haine, kein Wunder, sondern Täuschung. Køln und Leipzig 1874. 3ter Abdruck). Den stigmatiserede Marie af Moerl led allerede i sit 5te Aar af Blødninger gjennem Munden, Maven og Indvoldene. Om den stigmatiserede Catharina af Emmerich vide vi, at hun led af flere Sygdomme med aandelig Overophidselse. „I Stigmatisationernes Historie“, siger den nys citerede Læge, „er det en om alle Bærere af dette Under constateret og i Beretningerne indrømmet Kjendsgjerning, at de før og under Stigmatisationen har været syge. Den hellige Franciscus, de Stigmatiseredes „aandelige Fader“, synes vistnok oprindelig at have havt en stærk Constitution, men han havde gjennem overdreven og unaturlig Askese i høj Grad svækket den; og Bonaventura fortæller os, at det strax efter Stigmatisationen ved langvarig og vedholdende Sygdom var kommet saa vidt med ham, at han kun bestod af Skind og Ben. Saaledes have vi som Forklaring at tænke paa legemlig Disposition, forstærket gjennem Askese og aandelig Ophidselse. Den hellige Franciscus' Stigmatisation vakte en overordentlig Opsigt, ja den satte hele den til Crucifixfantatier allerede saa tilbøjelige Tid i en formelig Henrykkelse. Ikke sjelden hændte det, at man i bodfærdig Iver selv bibragte sig „Jesu syv Saar“ (Joh. Scherr. Gesch. der Religion S. 261 III.). Og kort efter rasede den asketiske Galskab med Flagellanterne i Bodstog, St. Veitsdans etc. gjennem Verden. Gjennem St. Franciscus var Crucifixet rykket Menneskene helt ind paa Livet, og endnu stærkere end før maa efter 1224 det Spørgsmaal have rejst sig, om da ikke ogsaa Christus var lidende paa Korset ligesom St. Franciscus, eller om han da virkelig, i Lighed med

de existerende Billeder stod som en Gud paa Korset. Tidens allerede antydede naturalistiske Retning benægtede dette sidste, og saaledes maatte Crucifixtypen omskabes; den gothiske Typus af det paa Korset lidende og døende eller allerede døde Menneske opstaar.

Bevingede Christusbilleder. At den hellige Franciscus' Stigmatisation virkelig har indgrebet betydningsfuldt i Crucifixtypens Udvikling, behøver vistnok intet videre Bevis; vi kunne imidlertid ikke undlade at henpege paa et sælsomt Fænomen, der netop, idet det beviser denne Indflydelse, tillige henpeger paa den orientalske Kirke som Udgangspunkt for den gothiske dionysiske Crucifixtypus. Jeg mener de bevingede Christusbilleder. St. Franciscus havde set Christus som en vinget, korsfæstet Seraph. Hvorfra havde han denne Fantasi? Den seneste Middelalder har overleveret os slige underlige Billeder, hvori Christus fremtræder som en til Korset naglet Seraph. Billedet af den korsfæstede Seraph forekommer aldrig — saavidt mig bekjendt — før St. Franciscus' Stigmatisation. Som et hyppigt omtalt Exemplar af denne Art kunne vi anføre det store Seraphcrucifix i Augsburger-Udgaven af Mystikeren Susos Skrifter, 1512 fol. 58, hvor den med fire Vinger forsynede, korsfæstede Seraph er en skjægget, med Crucifixtypen stemmende Christus (Fig. 72), men som har to Vinger udspændt fra Ryggen og to sammenslagne over Lænderne. Ubetinget er denne Fremstilling som flere lignende udgangne fra Stigmatisationslegenden.

Men Fantasien om Seraphen som Christus, om end ikke som korsfæstet Christus, var dog meget ældre. Vistnok ved jeg en eneste Gang i en occidental Kirke at have set en bevinget Christus, men selv denne fremstillet af en byzantinsk Maler, nemlig i Domkirken i Salerno, hvor han svæver bevinget over de fire Evangelister, men selv dette Billede peger mod Østen, og i den græsk-byzantinske Kunst forekommer

den bevingede Seraph-Christus meget ofte. Saaledes se vi ham baaren af tvende Erkeengle, velsignende og selv bevinget som en Engel, samt uden Skjæg i et af Didron, Histoire de Dieu S. 289, meddelt byzantinsk Maleri fra det 15de Aarhundrede (Fig. 73); men næsten enhver græsk Kirke besidder et lignende Billede, hvor Christus som Overengel bliver tilbedet af de øvrige Engle — overensstemmende med en af Origenes først udtalt Anskuelse (se Redepfenning, Origenes II., 281. 282). Ogsaa en anden ikke mindre interessant Fremstilling forekommer ofte i de græske Kirker, en Engel med udbredte Vinger, Korsnimbus og Rejsestav i den ene Haand. Han er i Indskriften betegnet som „det store Raads Udsending“ (*Ο ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ ΒΟΥΛΗΣ*), men der er ingen Tvivl om, at denne „Engel“ er Christus; thi i Glorien staar det betydningsfulde „*Ο ΩΝ*“. Med Rejsestaven optræder han altsaa som den af Gud Udsendte (ἄγγελος), der nu udskilles af Treenigheden for at tiltræde sin store Vandring til Jorden. Det er Gud Søn, der bereder sig til at vorde Jesus Christus. Forestillingen om den vingede Christus, om end ej i den Form, hvori St. Franciscus saa ham som korsfæstet Seraph, har saaledes sandsynligvis sin Oprindelse fra den orientalske Kirke. Men vi vende tilbage til de gothiske Crucifixer.

Den gothiske Crucifix-typus' Form og Udviklingshistorie.

Vi kunne betegne den gothiske Typus paa følgende Maade: Opløsningen af al Muskelkraft, det ydre Tegn paa den indtrædende Død er at anse som den Centralforandring, der foregaar med Crucifixet ved Overgangen til den gothiske d. v. s. den Efterfranciscisce Tid. Men denne Opløsning bringer mange enkelte Forandringer, hvortil andre ydre Tillæg komme, for at give det Hele en ny Karakter. Istedetfor som før at staa, hænger altsaa den gothiske Christus paa Korset. Suppedaneum falder saaledes snart bort som overflødigt, Fodbladene befæstes i vertikal Stilling paa

selve Korsstammen, og snart ikke længer ved Siden af hinanden med to Nagler. men over hinanden med én Nagle, der gjennemborer begge Fødder. Istedetfor fire ses altsaa nu kun tre Nagler. Ifølge den gothiske Symbolik skulde altid den højre Fod lægges over den venstre, for at betegne det Aandeliges Herredømme over det Legemlige. Legemets hængende Stilling bevirker, at Armene ikke mere staa horizontalt, men synke fra Hænderne mod Skuldrene dannende en stor Bue under Korsarmene. Knæerne bøje sig til den ene Side, ligeledes Legemet selv, Hovedet bøjer sig dybt ned mod Brystet i samme Retning; Legemet selv viser Saaret i den højre Side, Øjnene ere sædvanlig lukkede. Draperiet indskrænkes nu til et om Hofterne vundet Bælte, som stundom er forsynet med flagrende Ender. Undertiden accentueres Hovedets Bøjning naivt ved en tilsvarende Bøjning af selve Korsets øvre Arm. Men Hovedforandringen ligger dog i Udtrykket, som nu fra det romanske Crucifixbilledes guddommelige Overlegenhed, Værdighed og Majestæt springer over til Udtrykket af den højeste menneskelige Lidelse. Dette er det store og betydningsfulde Nye, men som især i Begyndelsen, inden Udtrykket havde vundet Adel, misbrugtes af Maleren til en naturalistisk-ydre Fremstilling af den højeste menneskelige Elendighed.

I den gothiske Types Udviklingshistorie kunne vi skjelne en ældre og en yngre Periode. I den ældre — til 1300 (se Veronikalegenden) — er Benenes Slaaen over hinanden endnu ikke overalt gjennemført, Trækkene vistnok sædvanlig lidende, men saagodtsom altid ere Figurerne uden Tornekrone. I den yngre Periode — efter 1300 — ere Benene næsten altid slagne over hinanden, Tornekronen fremtræder efterhaanden som sædvanlig, endskjøndt den først i det 15de Aarhundrede bliver almindelig og trænger igjennem overalt. Overgangen til Renaissanceblomstringen

bliver kjendelig derved, de over hinanden slagne Bens uskjønne vredne Stilling (den venstre Fods Lilletaa er synlig tilhøjre for højre Fods Lilletaa) efterhaanden mildnes saaledes, at Fodbladene mere dække end krydse hverandre.

Første Periode.

I den ældre Periode, i det 13de Aarhundrede, foregaar navnlig en storartet Crucifixproduktion i det vestlige Toscana, Pisa og Lucca samt omkring Siena — et lidet opbyggeligt Fænomen, en sand „Dødens Triumf" istedetfor den Triumf over Døden, som Christus paa Korset jo skulde betegne. Bestræbelsen hos denne raa Naturalisme er her tydeligt nok den, ved alle mulige Midler at vække Medlidenhed. Ansigtet bliver rynket, den dybeste Jammer præger sig i de slapt hængende Kinder og lejrer sig paa den under tykke Haarmasser neppe synlige Pande. I de bemalede Billedsnitterier har man fundet Linnedlapper saaledes anbragte, at de, bedækkede med Farve, se ud som blodige Hudtrevler. Den Glorie, der sædvanlig omgiver, disse Rædselsbilleder, er ofte ophøjet udført (som Relief) og ligger som en tyk Pude omkring Hovedet. Crowe & Cav. skildrer et Billede af denne Skole i Lucca paa en Maade, der gjælder for næsten alle disse Billeder: „En lang, slet proportioneret Figur med fremhængende Underliv, med sænket Hoved: Pande findes næsten ikke, Udtrykket er karrikeret. Kantede Linjer drage Ansigtstrækkene sammen, Haaret er antydet gjennem en Række af Lokker. Figuren viser en Ansats til Muskelspil, men uden alt Kjendskab til Virkeligheden; Skuldrene ere brede, Underlivet tyndt, Hofterne opsvulmede og uden Bevægelse, Fødder og Hænder ynkelige. En smudsig-grøn Hovedfarve hersker i Carnationen; ved Hofterne trænger den igjennem det tynde Draperi. Lysene ere umiddelbart satte paa den graagrønne Lokaltone, Kinder og Læber ere røde. Den Korsfæstedes Omrids ere af

en vis Tyndhed og indskaarne i Fladen, Nimbus som sædvanlig ophøjet". (Deodato Orlandis Crucifix i Slottet i Parma. Billedet var ved mit Besøg der ikke tilgjængeligt.) Og dog kunde Kunsten synke dybere. Var Crucifixfremstillingen først bleven Tidens Yndlingsthema, saa var det at vente, hvad ogsaa skete, at Udtrykket af Smerte maatte blive drevet over i det græsseligt Hæslige. Paa dette yderligt afmagrede, uhyggeligt sammentrukne Legeme med det af Sorger og Lidelser fortrukne Ansigt fraadsede Mestrene fra det 13de Aarh.'s sidste Halvdel, og snart se vi et med Hud overtrukket Skelet, med Arme af en Talgpraases Tykkelse, med Ben, der se ud som blotte Knogler, med sælsomme Ringe omkring de lukkede Øjne (Fig. 74) det Hæsliges Ideal er naaet, et græsseligt Lig hænger paa Korset, fra hvilket man uvilkaarligt vender Øjnene bort: saaledes saa han ud, da han tog vore Sygdomme paa sig og bar vore Synder, disse Træk skulle vi med høi Glæde stirre ind i; saaledes var Tidens Fantasi bleven forvreden, en Indledning til det følgende Aarhundredes store Pest: en Dødsfantasi som Forgjængerinde for Døddansen, en Ligfantasi om Forraadnelse og Hæslighed — intet, absolut intet Andet.

Men netop til denne Tid knytter sig de ældste Kunstnernavne: i Lucca have vi i det 13de Aarh. Familien Berlinghieri, hvilken vi kunne forfølge tilbage til Aarhundredets Begyndelse. Vi kjende af en Maler af denne Familie et Crucifix i Akademiet i Florents. I Lucca levede ligeledes Crucifixmaleren Barone, af hvem vi dog ikke kjende noget sikkert Crucifix. Videre malede i Lucca ca. 1288 Deodato Orlandi, i Pisa den rædsomme Giunta Pisano, der har malet det endnu med Fødderne ved Siden af hinanden staaende Crucifix i St. Ranieri e Leonardo i Pisa, og desuden var virksom i Crucifixtilbedelsens Hjemstad, Assisi; i Siena og Arezzo opdukke den

endnu græsseligere Margaritone af Arezzos Billeder (Fig. 74), der endog viste Aarerne paa Benene plastisk ophøjede for at forstærke Illusjonen.

Omkring Aar 1300 er Crucifixet med de over hinanden slagne Ben næsten overalt trængt igjennem. Med Tornekronens Indtræden henimod 1300 begynder den yngre Periode. Som vi allerede have paavist ved Behandlingen af Veronikalegenden, hænger Udviklingen af de med Tornekronen forsynede Christushoveder sammen med den omkring 1300 fuldbyrdede Omdigtning af Legenden, og da i det 14de og 15de Aarh. Fremstillinger af Veronikahovedet blev en Yndlingsgjenstand for Kunstnerne, udgik de sikkerlig fra det siden 1297 i Petersbasilikaen opbevarede „ægte“ Sudarium. **Anden Periode: Veronikahovedet.**

Dette Sudarium har nu vistnok ikke været den allerførste Fremstilling med Tornekrone. Disse Fremstillinger vare vistnok opstaaede i Orienten og Forestillingen begynder paa St. Franciscus Tid at udbrede sig i Europa. Den Hellige havde — at dømme efter rigtignok yngre Billedværker — ogsaa paa sin Pande modtaget Sporene af Tornekronen — om jeg ikke tager fejl —, ialfald begynde netop paa denne Tid Digterne, gjennem den levende Berørelse med Orienten underrettede om Tilværelsen af kronede Christusbilleder, at tale om saadanne. Wolfram v. Eschenbach nævner i sit sidste, mellem 1215 og 1220 forfattede Digt „Wilhelm von Orange“ Tornekronen: „der ame kriuze hat den dorn uf dem houpte zeiner krône“ (116, 2—3.) og „der den durnênen kranz ame kriuze ûf hete, den rûhen huot“ (357, 28). Man maa lægge vel Mærke til, at den hellige Skrift Intet fortæller om, at Christus bar Tornekronen paa Korset. Denne Forestilling er kun gjennem den senere bildende Kunst bleven saa fast indgroet; Wolfram maa rimeligvis have det fra en eller anden endnu ældre Digter.

Walter von der Vogelweide, der ogsaa taler om Christi Død paa Korset, nævner Longinus' Spyd, ja endog de tre (ikke fire) Nagler, men ikke et Ord om Tornekronen. Derimod skildrer virkelig et Digt fra den tidlige Middelalder, som Grimm ikke synes at have kjendt, da han angav Wolfram som den første Digter, der nævnte Tornekronen paa Korset — denne Prydelse: „De passione Christi", af Venantius Fortunatus ved Slutningen af det 6te Aarhundrede omtaler Christus paa Korset:

„spinisqve caput crudelibus haustum".

I Orienten var Fremstillingen af den Korsfæstede med Kongekrone vistnok forlængst i Brug og derfra kommen til Rhinegnene, og Overgangen herfra til Tornekronen laa meget nær, naar først antike Gemmer som den gnostiske Dionysos-Gemme hos Chiflet blev anseet for et Christushoved, der jo bar en Krone af spidse Blade. To og tyve Aar efter St. Franciscus' Død optræder det første sikkert kjendte Tornekronebillede: det befinder sig i Kirken Quattro Coronati i Rom og tilhører Aaret 1248. Dog svæver Tornekronen her endnu over det med kongelig Krone smykkede Christushoved, og holdes af en Engel.

Først henimod Aarhundredets Ende optræde nogle andre Tornekronebilleder; til disse hører da ogsaa det nye Veronikahoved i St. Peter, og i det 14de Aarhundrede vrimler det af tornekronede Veronikahoveder som Copi af dette romerske Hoved, samtidigt med, at Veronikalegenden, som vi have seet, blev sat i Forbindelse med Golgathavandringen, hvilket jo var nødvendigt, naar det romerske Billede skulde kunne forsvare sin Ægthed.

Da Mangfoldiggjørelsen af Veronikabilledet begynder i det 14de Aarh., vender Opmærksomheden sig ogsaa til Abgarus' Billede, som man jo ligeledes paastaar at besidde i Rom i San Silvestro. Dette gamle Billede, der, om det end ikke var selve det Edes-

senske, dog i sin Typus maa være meget ældre end Veronikabilledet, blev nu utallige Gange afbildet, og saaledes opstaa i det 14de Aarh. to Serier af Christushoveder: Abgarushovederne uden Lidelse i Udtrykket og uden Tornekrone (som vi derfor have behandlet under Salvatorbillederne) og de egentlige Veronikahoveder med lidende Udtryk og Tornekrone. Den romersk-katholske Kirke paastaar endnu den Dag idag Veronikahovedets Ægthed overfor Abgarustypen. Denne gjælder for Kirken som orientalsk (græsk-katholsk Typus), hint Veronikahoved derimod som occidentalt (romersk-katholsk Typus). I Begyndelsen af det 16de Aarhundrede har i Occidenten Veronikahovederne næsten fuldstændig fortrængt Abgarushovederne; vi saa allerede Martin Schøns Tid vakle mellem begge Fremstillingsformer; Hans Burgkmair og hans Tid giver stundom en ikke uinteressant Overgangsform i de bloddryppende, lidende Hoveder, der dog ere uden Tornekrone, skjønt de bære dens Spor.

Væsentlig tilhører Fremstillingen af Veronikadugen med det tornekronede Hoved Tydskland, dog besidde vi ogsaa berømte italienske og flamske Billeder af denne Art, saaledes en Rafaellino del Garbo († 1524) i Berlinermusæet, og det berømte, tidligere falskelig Correggio tilskrevne, Christushoved sammesteds, et af de skjønneste blandt disse altid mere eller mindre om den Chifletske Dionysosgemne erindrende Billeder. I Tydskland nævne vi den Meister Wilhelm († 1380) tillagte Fremstilling i Pinakotheket i München (Fig. 35) med det milde, lidende Udtryk, Zeitbloms (Fig. 75), samt Albrecht Dürers († 1528) flere Gange gjentagne Fremstilling af Veronikadugen (Fig. 4), hvor Hovedet engang endog viser et pinligt, smerteligt Udtryk.

Disse og lignende Hoveder ligge nu til Grund for den senere gothiske og den tidligere Renaissance- **Crucifixbilleder fra den**

yngre Periode.

periodes Crucifixbilleder, — disse have vi nu at betragte.

I Italien spiller naturligvis den Giottinske Skole Hovedrollen med sit ejendommelig individuelle Præg, der allerede temmelig stærkt unddrager sig den typologiske Betragtning, og ialfald fordrer at betragtes som isoleret Gruppe. Disse langnæsede, med langt opsplittede Øjne og stærk Hage og Kjævebygning forsynede, men dog ofte saa dybt inderlige Crucifixhoveder, ere de giottinske Salvatorhoveder og i det hele taget de giottinske Hoveder fuldkommen lige. Ved Slutningen af det 14de Aarh. sporer man paa mange Maader den gjenopvaagnende Skjønhedssands med Antikens nyvaagnede Indflydelse, skjønt den endnu er forbunden med de gamle Gothikeres fromme Gemyt. Saaledes har t. Ex. i Nicola di Pietros Korsfæstelse i Kapitelsalen i Klostret S. Francesco i Pisa (1390) Fremstillingen af den Korsfæstede maaske naaet sit Højdepunkt netop i denne Forening af from Inderlighed og blomstrende Skjønhedssands, og i Fiesoles fromme Crucifixbilleder i San Marco forener sig den inderligste Farveglæde med det følelsesfuldeste Gemyt — vi vide jo ogsaa, at Kunstneren ofte kunde fælde Taarer foran sin egen Fremstilling af den Korsfæstede. Gothiken har naaet sit Højeste, Renaissancen staar for Døren.

I Tydskland møder os først den ældre i det 14de Aarh.'s første Halvdel blomstrende Kølnerskole. I teknisk Henseende markeres denne Skoles Christushoveder som alle dens Frembringelser fra først af ved Omridsenes og Modellingernes haarde Tegning, der først efterhaanden gaar over til Gjengivelse af Formindtrykket gjennem Farver. Typen udmærker sig ved den abnormt store og brede, rundhvælvede Pande sammen med et lidet og svagt Hageparti, hvilket giver Hovederne Udseende af at have Vand i Hjernen. Det

er ikke vanskeligt at opdage, at denne Form, der vel tildels staar i nogen Forbindelse med Nationaltypen væsentlig er fremkommen ved Overdrivelse af Abgarusbilledets allerede i og for sig store Pandeparti — det var jo netop denne Tid, da S. Silvestrobilledet gjennem Copier raskt udbredte sig over Europa, — og nu da Crucifixtypen lidt efter lidt begynder at nærme sig Salvatortypen, og Abgarus- ofte ligefrem sammenblandes med Veronikatypen, opstaar en ikke let overvindelig Forvirring i Ikonografien, idet de fleste Forfattere angive „Abgarus“hovederne som „Veronica“-hoveder, hvori dog vistnok ogsaa selve hin Tids Kunstnere have nogen Skyld.

Pragerskolen, der overhovedet udmærker sig ved en blød, svømmende Form i Forening med plumpe Ansigtsformer, brede Træk, fulde Læber, vidaabne Øjne, runde Næser, graahvide Toner, overhovedtaget ved en vis Tunghed sammen med meget flittig Udførelse, overførte ogsaa disse Kjendetegn paa sine Christushoveder, der ved Siden heraf ogsaa vidner om dyb Følelse.

I Nürnbergerskolen (den frankiske Skole) var det Plastiske overvejende, Formen kraftig og bestemt modelleret, Christushovedet fik ad denne Vej snart i dygtige Kunstneres Haand det Udtryk af høj Alvor, der allerede karakteriserer det omkring 1360. Sædvanlig indtager Korsfæstelsesscenen Midten af de berømte Nürnbergske Altare, t. Ex. det Tucherske og Hallerske. I Renaissancen bliver denne ædle plastiske Typus fuldstændig sejrende gjennem Adam Krafts herlige Passionsfremstillinger (Fig. 76).

Mellem den ældre og yngre Kølnerskole skyder den ældre flamske sig ind, paavirket fra den ældre og paavirkende den yngre Kølnerskole. Den Eyckske Skole viser os den samme store, runde, fra San Silvestro hentede Pande, som var egen for den ældre

Kölnerskole, dog langtfra ikke saa outreret som i denne — og tillige med en kraftigere Hagebygning end der. Heller ikke udgjør Panden det egentlige Karakteristikon for Skoletypen — dette er derimod at søge i et andet, ogsaa San Silvestrobilledet tilhørende Træk: den overordentlig store Afstand mellem Øjne og Øjenbryn. Desuden er Afstanden mellem Øjne og Mund meget stor, men ikke fordi — som i Silvestrobilledet — Næsen er for lang, men fordi Afstanden mellem Næse og Mund er for stor. Beror dette paa en flamsk Nationalejendommelighed? Vistnok lignede de i saafald sine Naboer hinsides Canalen; thi dette Træk kommer igjen i mangfoldige engelske Ansigter. Skjægget er omhyggelig delt. Saaledes udtaler Typen sig ialfald paa det berømte, dog vel ikke denne Mester tilhørende Abgariske Christushoved af Jan van Eyck i Academiet i Brügge. Memling har senere hyldet samme Type (se samme Samling).

Den yngre Kölnerskole endelig, der ellers formilder og idealiserer Alt i sin enestaaende Inderlighed, har ikke i samme Grad ladet sin fine Skjønhedssans komme Christusbilledet tilgode som Madonnabilledet. En Undtagelse danner Meister Wilhelms ædle Typus saaledes som den viser sig i Korsfæstelsen i St. Castor i Coblenz. Kunstnerens fromme Henrykkelse udgyder over den korsfæstede Skikkelse et Udtryk af Forklarelse i Smerten. Linjernes flydende Renhed og Farvernes Mildhed forene sig hermed for endelig engang at lade os nyde en virkelig, kunstnerisk Glæde foran et Crucifix — en Glæde som den, man føler i San Franciscus' Capitelsal i Pisa.

Den Lyversbergske Passions Mester, som (1450—1490) allerede staar under flamsk Indflydelse, viser os atter den høje Pande, skjønt noget formildet; derimod træder den ældre Kölnerskoles Mærke, den svage Hagebygning atter frem, og giver Udtrykket noget

sygelig-mildt. Farven er rødlig, Skjægget kort, Haaret lysrødt, delt i Midten og nedfaldende til begge Sider. Et Træk i naturalistisk Retning viser sig sælsomt blandet med Gammelkölnsk og Flandersk i visse af disse Billeder t. Ex. den Korsfæstede i Musæet i Köln, 1458 doneret af Werner Wilmerinck.

Ogsaa den Schwabiske Skole, hvis Hovedmester Martin Schön var, behandlede de flandriske Indflydelser, der droge sig saa langt syd paa, paa sin egen Maade, forfinede og forædlede Typen betydningsfuldt. Som Schön saa og Zeitblom. (Fig. 75.)

Nærmest den yngre Kölnerskole stod den brabantske Skole som vi kjende den gjennem Quentin Matsys og Dirk Bouts van Haarlem i Nadveren i St. Peter i Løwen, hvor vi endnu engang gjenfinde den ældre Kölnerskoles svage Hagebygning.

Da Italien allerede forlængst var gaaet over til Renaissancens Former, endnu i det 16de Aarhundrede, holdt den gothiske Typus sig i Tydskland, ligesom jo Renaissancen overhoved her kun med Vanskelighed arbejdede sig igjennem den i Folkets Væsen dybt fastgroede Gothik. Herligst forklarer da ogsaa den gothiske Christustype sig i Renaissancedagens Morgenrøde, hos den store Albrecht Dürer, hvis Berøring med Italien ikke kunde berøve hans Christustypus dens naive, ægte tydsk-gothiske Træk. Ejendommeligst fremtræder dette Træk i den lille og store Passion, og vi notere ved Siden deraf, at Dürer har betalt sin Tribut til den italienske Renaissances Retning ved i en Bønnebog fra 1515 i Münchens Bibliothek at symbolisere Christi Kamp med Djævelen gjennem Herakles, kjæmpende med den Nemæiske Løve.

Lucas Cranach, den Sachsiske Skoles Stormester giver os i sine Christusbilleder Indtrykket af den sig allerede opløsende Type, idet han i den kirkelige Grundform søger at nedlægge Noget af den blonde,

germanisk-sachsiske Raceejendommelighed. Forøvrigt er hans Typus vaklende: stundom endog sydlandsk brunet (i Pinakotheket i München).

Saaledes er da Christusfremstillingen umærkeligt gledet over i Renaissancen, idet den kirkelige Typus ikke længer behersker og bestemmer de enkelte Skoler og Mestere, men de enkelte Skoler og Mestere Typen. Opløsningen har begyndt sit Arbejde.

Treenighedscrucifixer.

Vi kunne ikke skilles fra Middelalderen og Crucifixtypen uden at omtale to ejendommelige afsondrede Fremstillinger af Typen: Treenighedscrucifixerne og de androgyne Crucifixer.

Treenighedscrucifixerne ere en paa Crucifixtypens Gebet med de vertikalt anordnede Treenighedsbilleder inden Salvatortypen analog Foreteelse. De vise os den thronende evige Fader, sædvanlig rigt klædt som Konge, Kejser eller Pave, i begge sine mod Siden udad hvilende Arme holder han Korset, paa hvilket den døende Christus er afbildet. Over Korset svæver Duen.

Den ældste mig bekjendte Composition af denne Art er en fransk Miniatur i Municipalbibliotheket i Troyes, tilhørende det 12te Aarh. altsaa den romanske Typus. Duen synes at flyve opad fra Korset mod Faderens Mund. Sønnen er heftet til Korset med fire Nagler, Armene ganske horizontale, han staar paa Suppedaneum, fra Hofterne hænger hans Klædebon ned, Hovedet er bøjet.

Slutningen af det 13de Aarhundrede tilhører et tidlig-gothisk Treenighedscrucifix i „Heures du Duc d'Anjou“ (Bibl. i Paris), hvor Aanden flyver ned fra Munden af den med Korsnimbus prydede Fader. Den Korsfæstede ligner fuldkommen Tidens sædvanlige Typus.

I et paa Træ malet Billede i St. Riquier fra det 15de Aarh. synes den opadvendte Due ligesom at være fæstet ved Korsarmen, Vingerne hænge tæt til Legemet, Fødderne ere vendte ud imod Beskueren. Faderen bærer Kongekrone, Sønnen har endnu ikke Tornekrone.

I et af Didron paa et Sted som tilhørende 13de paa et andet Sted som tilhørende 16de Aarhundrede opgivet Billede, som dog sikkert ikke tilhører det 13de, men vel snarere kan tilhøre det 16de, og som gjengiver et gammelt Træsnit, sidder Faderen under en Baldakin i kejserlig Dragt, den Korsfæstede bærer Tornekrone, men Korset er T formet og paa Tværarmen spadserer Duen hen, — ikke staaende i Midten, men bevægende sig henimod den ene Side.

Den skjønne Fremstilling af et Treenighedscrucifix fra Albrecht Dürers Haand i Belvedere i Wien (Fig. 77) er noget af det mere storartede paa dette Felt. Vi notere endnu kun, at mod Slutningen af det 16de Aarh. i et fransk Glasmaleri i St. Martin-ès-Vigne i Troyes Faderen optræder med femdobbelt (!) Krone og Sønnen med Tornekrone, mens Duen, der betegner den Hellig-Aand, ganske er forsvunden.

Mand-kvindelige Crucifixer.

Endnu sælsommere ere de i Schweiz, Tyrol samt i visse Dele af Tydskland forekommende androgyne Christusbilleder, der navnlig udviklede i Gothikens og Renaissancens Dage dog vistnok kunne gjøre Fordring paa en endnu højere Alder. Vi saa allerede i den byzantinske Tid Christus Salvator optræde som „den hellige Sophia“, denne Gang er det Crucifixtypen, der optræder som halvt kvindelig, skjønt rigtignok af en ganske anden Grund. Yderst ejendommeligt er disse Crucifixers Udseende. Paa Korset hænger Billedet af en Olding med stort, overordentlig tykt Skjæg, en Krone bedækker hans Hoved, forsaavidt er Figuren mandlig, men Figurens Dragt er helt og holdent kvindelig; stundom rigt besat med Garniturer, stundom

simpel, er den oftest kjendelig derved, at den næsten crinolinemæssigt gaar i Bredden nedad. Ved Korsets Fod sidder næsten altid en Spillemand med Violin eller Cithar og ved Siden af ham ligger en Sko.

Det ældste kjendte Exemplar af disse underlige Billeder er et Stenbasrelief i Winterthur i Schweiz (Fig. 78), som Stedets Beboere paastaa skriver sig fra det 8de Aarhundrede, men som vel iallefald gaar op til det 11te, og saaledes turde vise sig at være af romansk Oprindelse. I Beguinerklostret i Mecheln var tidligere et Billede af en ung Jomfru, der var korsfæstet, — maaske dog en christelig Martyrinde, da jeg ialfald ikke ved, at hun bar Skjæg.

I Saalfeld (Fig. 80) finder man derimod i en Kirke en skjægget korsfæstet kvindelig Figur fra 16de Aarh. og dennegang ved sin Indskrift betegnet som Christusbillede. Indskriften lyder nemlig „Salvator mundi M 516“. Se forøvrigt Ikonografien.

Men sædvanligvis ansees disse Billeder ikke af Mængden for at være Christusbilleder; derimod har der dannet sig en særskilt Legende omkring Billedet, der gjør den korsfæstede til en med Skjæg bevoxet Jomfru. Indholdet af Legenden er i Korthed følgende: Udrustet med overordentlig Skjønhed og med Ungdom havde en Jomfru optændt Kjærlighed i mange Mænds Hjerter, og det i sit Lands største Herrers, efter en Version endog i Kongen af Portugals. Da Rygtet om hendes Skjønhed trængte frem til Kongens Person, vilde han se hende, og som det heder i Romanerne: at se og at elske hende var Et. Kort sagt, han vilde ægte hende. Men den unge Skjønhed havde allerede aflagt Kydskhedsløftet og var som Nonne traadt ind i et Kloster. Da Kongen alligevel ikke vilde opgive sin Plan, bad hun til den hellige Jomfru, at hun vilde borttage hendes farlige Skjønhed, der truede med at skille hende fra hendes sande Brudgom, Christus. Og

den hellige Jomfru bønhørte hende. En Nat, medens hun sov, voxede et hæsligt, mandligt Skjæg frem i hendes Ansigt, og da hun den følgende Dag fremstillede sig for Kongen, og han saa Forvandlingen, blev han rasende og istedetfor at hente en Barber for at lade hende rage, raabte han, at dette langt fra at være et Mirakel, var Trolddom og dømte hende til den samme Død som den Brndgom, hun elskede, havde lidt — til at korsfæstes. Paa Korset levede hun tre Dage uden Lindring og uden at faa dø. Da kom en vandrende Spillemand forbi, og rørt af det Syn, han saa, søgte han at bringe hende til at glemme Kvalerne, idet han satte sig ved Korsets Fod og spillede et Stykke for hende. Hun takkede den venlige Spillemand, idet hun lod en Guldsko falde af sin højre Fod. (Hvorledes var det muligt, da hun jo var korsfæstet? Billederne svare: Benene vare ikke gjennemborede.)

At denne Legende nu ikke, som Demmin vil, er Oprindelsen til hine Billeder, men at tværtimod Legenden er formet over et Billede, og over et misforstaaet Billede, skal snart blive os klart.

Det ældste Billede er det mindst kvindelige, Kjolen er endog halvt mandlig; det yngste mig bekjendte Billede, en Gravyr fra forrige Aarhundrede, er derimod med Undtagelse af Skjægget fuldstændigt kvindeligt. Jomfruen bærer et Baand (af Perler?) over Brystet, hendes bredt udfaldende Kjole er besat med Garniturer og store Baandsløjfer. En Kappe falder ned fra hendes Skuldre. Fødderne ere som altid fæstede ved Siden af hinanden. Vilde vi følge hele Billedserien lige fra dens Begyndelse i det 11te og indtil det 18de Aarhundrede, vilde vi se at det Kvindelige stadigt er i Tiltagen, og at altsaa naar vi gaa chronologisk baglænds, det Mandlige viser sig som oprindeligt. Hvorledes er da den korsfæstede Frelser bleven til den korsfæstede Jomfru? Lad os erindre, at paa en

Christusfigur den kvindelige Dragt er umulig, den afkastede Sko og Spillemanden ikke didhørende, Kronen paa Hovedet usædvanlig, Skjægget sædvanligt.

Den kvindelige Helgens mange Navne gjøre Bollandisterne næsten fortvivlede. I Tydskland og Østerrige heder hun „Die heilige Kümmerniss", i Frankrige kaldes hun med et tilsvarende Navn: „Ste. Souci" eller „Ste. Affliction", i Belgien, Spanien og Portugal derimod „Sta. Wilgforte" (virgo fortis) eller „Sta. Liberata" — og modsvarende dette sidste Navn heder hun i Holland og Nord-Belgien „Sta. Ontkommera" (Entkommer) fransk Combre. I Østerrige har jeg hørt Udtrykket „Hässlich wie die heilige Kümmerniss" ogsaa ironisk „schön wie die heilige Kümmerniss". Bollandisterne have viet hende den 20de Juli som hendes Helgendag. I Belgien er hun de Vattersottiges Patronesse, i Flandern de Døendes. Navnet „Ontkommera" er den flanderske Oversættelse af Liberata (for Ontkommena) die Entkommene, den Befriede. Bollandisterne paastaa nu, at den hellige Wilgforte er forskjellig fra Sta. Liberata, da Wilgforte havde Skjæg, medens Liberata intet saadant havde. Dette er os ganske ligegyldigt, da vi snart skulle se, hvorledes saavel den ene som den anden Figur er opstaaet. Men hvad der maa være os saameget desto vigtigere er, at vor Helgen i Tydskland ogsaa kaldes „Sanct Gehülff". Frelseren hed i Middelalderen „Sanctus Salvator", hvilket Ord i det Plattydske gjengaves ved „Sancte Hölpe", men ogsaa ved „sünte Hülpe", højtydsk ved „Sente Gehülfe". Navnlig kaldes det berømte Billede i Lucca paa Tydsk „Sünte Hülpe" (den store Hjelper), medens det i Italien kaldes „volto Santo" (det hellige Aasyn). Denne Omstændighed og den, at dette Billede afveg stærkt fra andre Christusfremstillinger, foranledigede, at Folket af den „store Hjelper" gjorde en separat Helgen under Navnet:

78

79

77

80

81

Alfred Fosterud, lith. Christiania.

Treenighedscrucifix
og
Androgyne Crucifixer.

„Ste. Hülpe“; Ste. Gehülfe“, (Liberator: Ontkommer, Combre, Kumernus, maaske af en irsk Rod: komar, hjelpe = Hülpe.). Der have vi altsaa en mandlig Helgen — hvorledes blev den en kvindelig? Hertil finde vi netop Forklaringen i „Sünte Hülpe“ i Lucca. Jo ældre disse Billeder blive, desto mandligere blive de, og den skjæggede, helt mandlige, kronede Figur i Winterthur, den ældste, er saa lig Volto santo Billedet i Lucca som en Broder den anden. Selve Billedet i Lucca kommer naturligvis ikke ofte Lægfolk for Øje, men vi kjende dets Udseende gjennem Staden Luccas Broncesigill fra det 14de Aarhundrede (Fig. 3) og gjennem senere Mynter, ja Baron von Blun har seet Originalbilledet og beskriver det i et Brev fra 1687.

Sigillets Billede viser os en korsfæstet med Krone, stærkt Skjæg og i en lang, fodsid Kjortel, Sko, og under den højre Sko en Kalk (den hellige Graal, for at samle Blodet). Men mærkeligst er hvad Baron v. Blun l. c. fortæller, at foran Originalbilledet knæler en Spillemand (knælende Engel med Gige) og at Billedets „højre Fod staar over en Kalk, paa hvilken Skoen hviler“. Ligesaa vigtig er os en Bemærkning af Keyssler, at dette Billede er bedækket af et Silkegevandt, hvorfor dets Folder har faaet en vis Lighed med en kvindelig Dragt. Da nu talrige Kopier forfærdigedes efter dette berømte højhellige Billede, og kom til Norden som „Sünte Hülpe“, medens Kalken let nok ved Mangel paa Forstaaelse af dette usædvanlige Attribut tabte sin Form og gik over til Formen af den over samme staaende Sko, kan man let tænke sig, hvorledes paa Steder og i Tider, der vare uvidende om Billedets sande Betydning, hvor navnlig Spillemanden maatte være fremmed, og hvor de ældste, nu usædvanlige Colobier paa de beklædte Crucifixer saare let kunde ansees for en Kvindedragt, „Sünte Hülpe“ ikke

blot blev en separat Helgen, men endog en separat Helgeninde, og hvorledes et Sagn om den korsfæstede, skjæggede Jomfru og Spillemanden kunde danne sig omkring Billedet. 1684 kom et saadant Billede til Prag (Fig. 81), om hvilket von Blun mente, at det var et Billede af den portugisiske „Kongedatter“ Wilgeforte, indtil han, efterat have seet Christusbilledet i Lucca kom til den Overbevisning, at det kun var en Copie af dette Billede „thi Spillemanden foran Billedet er opstaaet herfra og kun herfra“.

Den Vanskelighed, at her en i Helgenhistorien hidtil ganske ubekjendt kvindelig Helgen dukker op, faar af Stockbauer flere slaaende Paralleler, idet han henpeger paa, hvorledes lignende Helgener ofte ved Misforstaaelser er indførte i Helgenernes Række. Vi have selv allerede tidligere paapeget et saadant Exempel i Sta. Agathas Forhold til ἀγαθῃ θεα, Stockbauer nævner to andre: hvorledes den hellige Longinus Navn, Høvidsmandens ved Christi Kors, er opkommet af λόγχῃ „med Landsen“, og hvorledes Maleren Friederich von Herlen i det 15de Aarhundrede, som behøvede en kvindelig Pendant til et Billede af den Hellige Florian, uden videre udnævnte en Sta. Floriana, hvem han gav et brændende Hus i Armen til Patronesse mod Ildebrande, Noget som paa den Tid ikke vakte den ringeste Opmærksomhed, ligesom hvorledes St. Valentin er bleven Patron for de Epileptiske ene og alene paa Grund af den tilfældige Lighed mellem Navnet „Valentin“ (Falentin) og „fallend hin“ om dem, der led af „hinfallende Krankheit“.

Saaledes blive alle Forklaringer af „Sanct Gehülff“ eller „Ontkommera“ ud af mythologiske Sagnkredse, som Menzels i hans Symbolik I og af en Forfatter i „Illustrirte Zeitung 1876, 1ste Hälfte“ neppe holdbare.

Ikonografisk Oversigt.

I. Det trettende Aarhundredes Typus.

A. Italien.

1. Lucchesisk Gruppe.

Crucifix i Academiet i Florents no. 28 af et Medlem af Familien Berlinghieri i Lucca. 1ste Halvdel af 13de Aarh. Hovedet sænket, Øjnene lukkede, Legemet hængende. (Cfr. Crowe & Cav.) Ikonografisk Oversigt.

Crucifix i Casabasciana af Barone fra Lucca. (Crowe & Cav.) Tid: 1284.

Crucifix i S. Alessandro maggiore, Lucca. Samme Tid: 1284. Tabt. (Crowe & Cav.)

Crucifix i S. Cerbone, Lucca, nu i Magazinet i Slottet i Parma, af Deodato Orlandi fra Lucca. Indskrift: A. D. 1288. Deodati filii Orlandi de Luch. pinxit. (Crowe & Cav.)

2. Pisansk Gruppe.

Crucifix i Capella maggiore i Campo Santo i Pisa. Ribben og Hjertekule angivet ved Linier. Tynd Figur, især i Extremiteterne. Udtryk af Smerte, dog ej overdreven. Tid 1230 (?).

Colossalcrucifix i S. Pierino, Pisa, med fire Nagler. Døden skarpt betegnet ved Underlivets og Hofternes Hængen nedad. Sørgeligt, rynket Ansigt. Trods umiskjendeligt Naturstudium er Anatomien slet. Om af Giunta Pisano? (Cfr. Crowe & Cav.)

Crucifix i San Ranieri e Leonardo, Pisa, (tidligere i Klosterkirken Sta. Anna) af Giunta Pisano. Uhyggelig Skildring af Dødskvalerne; korte Arme, lange Ben; det Hæsliges Ideal. (Cfr. Crowe.)

Crucifix i Sta. Maria degli Angeli ved Assisi. Af Giunta Pisano. Lig det forrige. (Cfr. Crowe.)

Crucifix i St. Franciscus Overkirke, Assisi, af Giunta Pisano. Forhen tilskrevet Margaritone. Paa en Tværbjælke. (Cfr. Crowe & Cav.)

Colossalcrucifix i Hospitalet i Pisa af Giunta Pisano. Stærkt efterdunklet. (Cfr. Crowe & Cav.)

Crucifix i Sta. Catharina, Siena, forhen i Sta. Cristina i Pisa af Giunta Pisano.

Den store Korsfæstelse i Overkirken i S. Francesco, Assisi, af Giunta Pisano. Tabt. (Cfr. Crowe.)

Crucifix i Capella Maggiore i Campo Santo, Pisa, stærkt overmalet, ubekj. Mester. (Cfr. Crowe.)

Crucifix i S. Bernardino, Perugia sign. A. D. 1271 Gregorii P. P. X. Et af Tidens sletteste Crucifixer. (Cfr. Crowe & Cav. I, p. 144.)

Crucifix i Forsalen til Domkapitlet i Pistoia. Ligesaa. (Cfr. Crowe & Cav. I, p. 144.)

Crucifix i San Eustorgio, Milano. „Et Conglomerat af alle mulige Fejl“, sandsynligvis et Machverk af en vis Fra Gabrio da Cremona. (Cfr. Crowe & Cav. l. c.)

3. Aretinsk Gruppe.

Crucifix i S. Francesco i Castiglione Aretino, af Margaritone. Benenes Aarer plastiske. (Cfr. Crowe & Cav.)

Crucifix fra Sacristiet i Sta. Croce, Florents, af Margaritone (?). Halv byzantinsk. Et forraadnende Lig.

Crucifix i Akademiet i Siena (no. 14) fra Sta. Clara i S. Gemignano, ubekjendt Mester (Crowe & Cav I, p. 147) — mange Andre at fortie.

B. Tydskland.

Crucifix i Kapellet ved den gamle Dom i Goslar, den sidste Rest af „des Reiches Krone und Zierde". Synes mig paa Grund af det stærkt udadbøjede Liv, den stærke Linjetegning og den architektoniske Indfatnings Karakter, at tilhøre denne Tid.

II. Det fjortende og femtende Aarhundredes Typus.

1. Veronikabilleder og andre Christushoveder.

Det s. k. „ægte" Veronikabillede i Peterskirken i Rom synes at tilhøre det 13de Aarhundredes sidste Halvdel.

Homo doloris i Korskapellet paa Carlstein i Böhmen; Sign.: „Thomas de Mutina fecit". Circa 1350.

Veronica i det gamle Pinakothek i München (Fig. 35) af Mester Wilhelm von Herle (?). Tid ca. 1380. (Afb. i Denkmäler der Kunst.)

Christushoved med Tornekrone i Domen i Frankfurt a. M. i en Vægnische, var if. Kugler et fortræffeligt Arbejde. Om det reddedes ved Kirkens Brand er mig ubekjendt. (Kugler, Gesch. der Malerei.) Kölner-Skole — en Discipel af Meister Stephan (?).

Korsbærende Christus, tidligere i den Boisserréske Samling, angives af Grimm som tilhørende von Meckenens Skole. Veronika holder Dugen, hvis Christushoved ikke bærer Tornekrone, men som dog er at anføre her, da det er lidende og Panden har Blodspor.

Veronikabillede i Domkirken i Gelnhausen, Sidekapel, 15de Aarh. Uden Smerte, men med Tornekrone.

Veronikadug i Berlins Musæum. Af Barthol. Zeitblom, 1496 (Fig. 75). Mere alvorligt end lidende, Blodspor under Tornekronen. (Afb. Lübke Kunstgesch.)

Veronikabillede i Antwerpens Musæum af Qventin Matsys, naturalistisk Opfatning, blaagrønne Læber, udmærket malet, men hæsligt.

Albrecht Dürers Veronikadug, holdt af Petrus og Paulus, Gravyr.

Samme, holdt af Engle (1513) Gravyr.

Samme, svævende med stærkt lidende Udtryk, Gravyr.

Lucas van Leyden, Veronikadug, Kobberstik. Tid 1514.

Billede i Berlins Musæum: westfalsk Skole. Begyndelsen af 16de Aarh. Ved Korset staar Veronika med Dugen, hvis Ansigt er uden Smerte, friskt og rødt, men med Tornekrone. (Grimm, l. c.)

Veronikadug, Træsnit i Berlins Musæum (tidligere i Monbijou) ubekj. Mester, raat overmalet; Tid ca. 1500. Tornekronen grøn, Trækkene lidende. Petrus og Paulus holde Dugen. (Grimm l. c.)

Veronika i det Städelske Institut, Frankfurt a. M., af Grimm tilskrevet Schoreel († 1560). Tornekrone. Dæmpet Smerte. (Grimm.)

Træsnit af Hans Burgkmair: Veronikadug, uden Tornekrone, men dog med lidende Træk og Blod dryppende fra Panden. (Grimm l. c.)

Billede i Berlins Musæum af Raffaellino del Garbo († 1524). Den døde Christus, holdt af Engle. Ved Siden Veronikadugen. Tornekronen kun let antydet, ingen Lidelse. (Grimm.)

2. Crucifixbilleder (og Vesperbilleder).

A. Italienske Skoler.

Giotto i Maria Arena, Padua (se ovenfor).

Giottos Skole: Malet Crucifix i Corridoren ved Sakristiet i Sta. Croce, Florents. Hængende ved Siden af Margaritones Crucifix, bliver

dette Billede et ved naturlig Modellering og Farve som ved sandt Udtryk betydeligt Kunstværk.

Gaddo Gaddi († 1314) Crucifix i Louvre no. 199 paa en Altargradino. Copie. (Afb. Demmin, Encykl. I s. 142, no. 8.)

Giusto Padovanino, Korsfæstelsen paa det Oettingen-Wallersteinske Fløjaltar. Viser den paduanske Skoles Sammenhæng med Giotto. Dateret 1367. Indflydelse af Taddeo Gaddi (Kugler, Gesch. d. Malerei.)

d'Avanzo-Veronese, Giottos Efterfølger og Omdanner, stor Korsfæstelse i Capella Felice i San Antonio, Padua, (1376) fuld af overraskende nye Motiver og storartet Udtryk; den meget individuelle Typus gaar over paa Mantegna.

Samme Mester, Korsfæstelsen i St. Georgskapellet i Padua, Altarvæggen. Ædelt Billede af den paa Korset døde, men dog guddommeligt ophøjede Frelser. Fuldt af Skjønhed og Maadehold. (Se Wandgemälde des Georgenkap. af E. Förster, Berlin 1841).

Michele Mattei da Bologna, Altarverk med Crucifix i Academiet i Venedig. Lys Carnation. Byzantinske Rester i de grønlige Skyggetoner.

Gritto da Fabriano, Crucifix i Berlins Musæum, viser Giottos Typus. Den symbolske Pelikan over Crucifixet.

Nicola di Pietro, den store Korsfæstelse i Kapitelsalen i Klostret San Francesco i Pisa. Tid 1390. De herligste Passionsbilleder og vel et af de herligste Crucifixer i Verden. Skjønhed parret med dyb Følelse. Desværre meget ødelagt. (Afb. i Denkmäler der Kunst.)

Fra Angelico da Fiesole, 24 Crucifixbilleder i San Marco i Florents. Vejviser: d. 1ste Korsgang: Crucifix med S. Domenico; i Capitelsalen den store Korsfæstelse med Røverne og 20 Helgener.

I 1ste Klostercorridor: Crucifix med San Domenico. I Cellerne ved 1ste Corridor: tilvenstre i No. 6 Korsfæstelsen med to Kvinder („Marie og Martha“ ?), i No. 9 Korsfæstelse med Røverne og Helgener; tilhøjre i PaveEugen 4.s Celle Korsfæstelsen med Petrus, Johannes, Maria og San Cosma; i No. 2 en næsten ødelagt Korsfæstelse; No. 3 Christus, der paa Korset drikker Eddiken; i No. 4 Crucifix med to Kvinder; i No. 5 Crucifix med Mater dolorosa. I Cellerne ved 2den Corridor: tilvenstre No. 4: Mørket under Korsfæstelsen: tilhøjre i No. 1 Crucifix med Mater Dolorosa, No. 2 Spydet stikkes i den Korsfæstedes Side. No. 4 Crucifix med Helgener. No. 8 Crucifix med to Helgener. No. 9 Crucifix med to Helgener. I Cellerne i 3die Corridor, tilhøjre No. 1—7, ligesaamange (7) Crucifixer, hvert med en tilbedende Dominikanerbroder. (Efter Notitser paa Stedet.)

B. Tydske og nederlandske Skoler.

1. Ældre Kölnerskole.

Temperatriptychon i Kölns Musæum No. 30 (Catalog af 1873). Lyse Farver og stærke Omrids vise, at Billedet endnu ikke har naaet den Stil, der betegner de senere Kölnerbilleder, men dog gaar i denne Retning. Abnorm stor Pande. 14de Aarh.

2. Pragerskole.

Nicolaus Wurmser fra Strassburg, Crucifix i Belvedere, Wien. Ædel Tegning, korte Legemsformer, tung Udførelse af alle Extremiteter.

Theodorich af Prags Skole, Korsfæstelsen i Vituskapellet i Mühlhausen. Plump Ansigtsform. Slutn. af 14de Aarh.

Crucifix i Berlins Musæum, fra Schlesien. 15de Aarh. Viser, at Pragertypen gik ud over Grændsen af Landet og Aarhundredet.

3. Nürnbergerskolen (Frankisk Skole).

Det Tucherske Altar i Frauenkirche, Nürnberg, Midtbillede. Crucifix. Figuren kort, men alvorlig og skjøn. Tid: 1385.

Det Hallerske Altar i Sebalduskirken, Nürnberg. Midtbillede. Korsfæstelse. Hovedet mindre, Extremiteterne noget let tegnede, forøvrigt som forrige. Tid: 1406 (?).

Mindetavle i Frauenkirche, Nürnberg. Paa Guldgrund: den døde Christus: vistnok Nürnbergerkunstens smukkeste Christushoved.

Det herlige Christushoved paa en Pieta i Raadhussamlingen, no. 96, Nürnberg. Paa Træ. Dannede tidligere Bagsiden af det Imhofske Altar. Tid circa 1420. Angaaende dette Billede kan jeg meddele Følgende: Billedet, der var bekjendt som Bagside af det Imhofske Altar, opgives af Rettberg at være opbevaret paa „die Burg", Nürnberg. Gjennem Correspondance erfor jeg imidlertid, at det Imhofske Altarbillede atter var bragt fra Borgen tilbage til Lorenzkirken, efter at det i et af Ludvig d. 1ste af Bayerns første Regjeringsaar var blevet bragt til Borgen, hvor Kongen ønskede at tage Nürnbergs Kunstskatte i Betragtning. Dog var Billedet kun blevet udleveret mod Kvitto og blev efter adskillige Aars Forløb tilbagegivet mod samme Kvitto. Paa min Forespørgsel efter Bagsiden vidste den Imhofske Families nuværende Hovedmand kun at berette, at han vistnok engang paa Borgen havde seet et Billede paa Bagsiden; men nu var Billedet fastskruet til Væggen; ønskede jeg paa egen Bekostning at lade det skrue løs, saa tillodes det mig velvilligt. Jeg gik ind paa Forslaget og begav mig til Nürnberg (jeg boede dengang i München). Da jeg kom op paa Emporen i Kirken, hvor Billedet hang, og steg op for foreløbig at betragte Forsiden

nærved, kunde jeg uden Vanskelighed løfte hele Billedet fra Væggen, og Smeden, som medfulgte, fik strax sin Afsked. Men til vor endnu større Forbauselse viste det sig, at der paa Bagsiden — slet intet Billede fandtes. Bagsidens Billede var blevet frasaget. Men hvor fandtes det? Jeg begyndte naturligvis mine Efterforskninger efter en Pieta af det Imhofske Billedes Størrelse paa Borgen — og opdagede virkelig i dens Diarier, at en Pieta 1866 var bleven afleveret til Staden Nürnbergs Magistrat. Efter forgjæves Søgen i Moritskapellets Samling og i Germanisches Musæum, fandt jeg endelig det søgte Billede i Raadhusets Samling under ovenangivne Nr. 96. Men hvem har saget Bagsidens Billede fra Forsiden? Her synes at foreligge en fraus non pia. Opdagelsen af Falskneriet skeede i Januar 1877.

Martin Wohlgemuth, Korsfæstelsen, i Borgen i Nürnberg.

Adam Kraft, Stationsbilleder (Fig. 76), sluttende med den store Crucifixgruppe paa Johanneskirkegaarden ved Nürnberg, maa indflettes her paa Grund af deres Christushoveders typiske Betydning. Det Plastiske, der altid har udmærket den Nürnbergske Malerkunst, fejrer her paa sit eget Felt sin højeste Triumf.

August Hirschvogel, Crucifix i Demmins Saml., Paris. 16de Aarh. Basrelief i emaljeret Terracotta. Med barok Glorie (I. Demmin, Encykl. Afb.)

4. Flamsk Skole.

Crucifix paa damasceret Guldgrund i Antwerpens Musæum. Betegnet: 1363.

Korsnedtagelse i Kathedralen i Brügge af typisk Betydning: Trækkene usædvanlig skarpe, meget talende, Skyggerne tyngre end i Kölnerskolens Billeder.

Miniatur fra de Burgundiske Hertugers Bibl., nu i Brüssel, Nimbus taber sig bag den venstre Skulder, men straaler frem igjen under Armen. (Afb.: Demmin, Encykl.)

(Som betegnende for Memlings Typus nævne vi her i Forbigaaende „Christi Daab“ i Academiet i Brügge.)

5. Yngre Kölner-Skole.

Meister Wilhelm (von Herle) Crucifix i St. Castor, Koblenz (se Texten).

Crucifix i Musæet i Köln No. 41, med Maria og 6 Apostler. Inderlig, from Opfatning dog uden at naa M. Wilhelms Højde.

Den Lyversbergerske Passion i Musæet i Köln. Tid 1460—1490 (se Texten).

Crucifix i Kölns Musæum No. 147 med Maria, 6 Apostler og Donator, Werner Wilmeringk, viser den flamske Skoles Indflydelse og tillige den indbrydende Naturalisme. Tid: 1458.

Det hellige Kors' Altar i Musæet i Köln, viser hvor højt Sjælsudtrykket kan hæves i Kölnerskolen.

Meister Wilhelms Skole, Crucifix i Musæet i Darmstadt. (Passavant, Kunstbl. no. 88, 184.)

Samme, Crucifix i Pinakotheket i München. (Kugler, Handbuch der Malerei.)

Samme, Altarblad med Korsfæstelsen i Kirken i Kirchsahr. (Kinkel, die Ahr, S. 308).

Meister Stephans Skole, Crucifix i Dr. Försters Besiddelse, München; paa Guldgrund. Ædelt Hoved og storartet Behandling. Tid ca. 1420. (Kugler, Gesch. d. Malerei.)

Westphalsk Skole, Crucifix i Paulskirken i Soest, circa 1425.

Heinrich von Duderstadt, Altarverk i den tidligere Paulinerkirke i Göttingen, nu Bibliothek.

Midtbilledet, Korsfæstelsen, naar næsten M. Wilhelms Skjønhed.

6. Schwabisk Skole.

Martin Schön, Korsfæstelsen, ædelt Kobberstik, tydeligt visende, hvorledes Typen forfines under hans Haand.

7. Brabantsk Skole.

Quentin Matsys, Nedtagelsen fra Korset i Antwerpens Musæum. Typens højeste Udvikling i Brabant.

8. Afslutning i det følgende Aarhundrede.

Albrecht Dürer, Korsfæstelsen, i Privatbesiddelse i Basel, 1502.
— Korsfæstelsen, i Privatbesiddelse i Wien 1508.
— Den store og den lille Passion, Gravyrer. 1511.

Lucas Cranach, Korsfæstelsen i Stadtkirche i Weimar med Friederich d. Vises, Luthers og Cranachs Portraiter.

III. Treenighedscrucifixer.

Fransk Miniatur i Municipalbibl. i Troyes, fra Abbediet Notre Dame aux Normans. Endnu romansk. 12te Aarh. (Afb. hos Didron, Iconogr. Chret. S. 593.)

Fransk Miniatur i „Heures du duc d'Anjou“, Bibl. Nat. i Paris, 13. Aarh.s Slutning. (Afb. hos Didron, Icon. Chr. S. 592.)

Maleri paa Træ i St. Riquier. Tid: 15de Aarh. (Afb. hos Didron, Icon. Chr. S. 520.)

Træsnit fra 16de Aarh. (Afb. Didron l. c. S. 594.)

Billedcyklus i Musæet i Köln med Treenighedscrucifix, Catalog af 1873 no. 39.

Treenighedscrucifix paa Portalen til Slotskirken i Chemnitz, Faderen bærer Kejserkrone, Sønnen kun Nimbus.

Amberger, Treenighedscrucifix i det gamle Pinakothek, München, No. 713 (121).

Albrecht Dürer, Treenighedscrucifix i Belvederesamlingen, Wien. (Afb. Denkmäler der Kunst II.) (Fig. 77.)

Fransk Glasmaleri i St. Martin-es-Vignes, Troyes, Slutn. af 16de Aarhundrede. Uden den Hellig-Aand.

IV. Androgyne Crucifixer.

„Volto-Santo". Crucifix i Domkirken i Lucca (Nicodemusbilledet). Se Texten. (Fig. 3.)

Die heilige Kümmerniss i Winterthur, Schweiz, Stenbasrelief. Se Texten. (Afb. Demmin, Encykl. og Ill. Zeit. 1876.) (Fig. 78.)

Ste. Souci, Triptychon fra 13de Aarh. (Afb. hos Demmin.)

Die heilige Kümmerniss i Saalfeld (Fig. 80). Inscr.: „Salvator Mundi. M 516" ɔ: 1516. (Afb. Ill. Zeit. 1876.)

Ste. Souci i Collection Nadar, Paris. Træskulptur. Saavidt man kan dømme efter den middelmaadige Gjengivelse hos Demmin: Senrenaissance. Rig Kappe. Ingen Spillemand. (Afb. Demmin l. c.)

Ste. Souci i St. Etienne, Beauvais, 17de Aarh. (Se A. Bouvenne, Ste. Wilgforde, Paris 1866.)

Ste. Souci, Gravyr i J. Riccis „Triumphus Jesu Christi crucifixi, graveret af A. Collaert. (Cfr. Wessely, Iconographie Gottes und der Heiligen.)

Ste. Souci, Gravyr, af M. Salv. Carmona efter S. L. Carmona (cfr. Wessely, Iconographie Gottes &c.) Maaske dog identisk med den hos Demmin under Navnet „Gravure“ fra 18de Aarh. meddelte. (Fig. 81.) Copie efter:

Sta. Ontkomera i Prag (Fig. 81). Stiftet 1684 af en belgisk Kjøbmand, se Texten. (Afb. Ill. Zeit. 1876.)

Wilgforte i St. Martin Emmerich. Tid 1613.

Heilige Kümmerniss i Ellersdorf ved Nürnberg. 1516. (Afb. hos Demmin, Encycl., — tvivlsom Kilde; synes identisk med Saalfelderbilledet).

Belgisk Ontkommerabillede (Fig. 79), efter Acta Sanctorum, Boll. Julii. Tom. V fol. 50—70. (Afb. Illustr. Zeit. 1876.)

„Sanctus Kumernus“ med denne Indskrift i Rankwyl, Vorarlberg. Ubeklædt, sjelden.

Do. i Schönbrunn ved Zug, Schweiz, i Kvindeklæder.

Do. i Bürglen, Canton Uri.

Do. i Steina, Canton Schwyz.

Do. i Castelrut i Tyrol, helt kvindelig, kun forsynet med Skjæg. (Se Lewald, Tirol, S. 155.)

Do. i Gmünd, Würtemberg, uden Skjæg, kaldet Sta. Cecilia.

Sta. Liberata i Mecheln, Belgien, uden Skjæg.

Heilige Kümmerniss i Pinzgau, nøgne Fødder, ikke fæstede ved Korset. (Afb. Illustr. Zeit. 1874.)

Nederlandsk Messegevandt, fra 15de Aarh., nu i Wien. Ikke korsfæstet, men med et Kors i Haanden.

Heilige Kümmerniss i Botzen, Fødderne hænge frit.

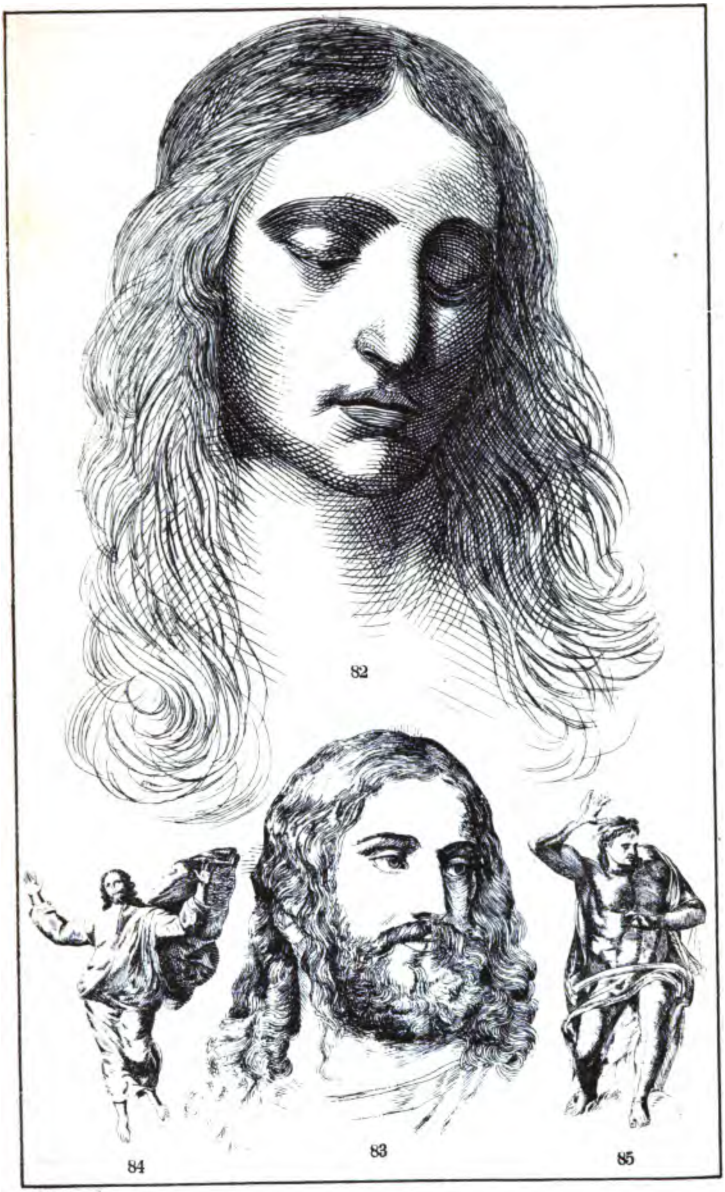
Do. i Ridnaun, Tyrol.

Do. i Gaisthal, Steyermark.

Sta. Liberata i Arques ved Dieppe, fæstet ved Korset med Strikker.

III.

Den kirkelige Christustypus' Opløsning i Renaissancens kunstneriske Christusideal.



Alfred Fosterud, lith. Christiania.

Renaissancens Christus.

A.

Renaissancens Christusideal.

(Christus-Apollon, Christus-Zeus og Christus-Dionyses optrædende samlet).

Middelalderens Christustypus var kirkelig, Renaissancens er kunstnerisk. Renaissancens Skjønhed er Christustypens Opløsning idet den er dens højeste Fuldendelse.

Typens højeste og sidste Udvikling indebærende dens Opløsning.

Som en Blomst, der aabner sig i sin fulde Pragt, idet Solen med sin Morgenstraale træffer Knoppen, saaledes udfolder sig den i den gothiske Kunst udviklede fromme Skjønheds-Knop i fuld, aldrig før ahnet Pragt i det Øjeblik, den antike Kunsts Solstraale træffer Middelalderens fine, endnu lukkede „Korsblomst“, og den aabner sig rig og duftende mod Dagen, idet den brydende sin Knop — mister sin Korsblomstform. Vi klage dog ikke over Knoppens Forvandling, idet vi jo i dens Sted se og indaande Blomstens fulde Skjønhed og rige Duft; saaledes synes det heller ikke at være at beklage, at netop Christusbilledets herligste Udfoldelse i Renaissancen nødvendig medførte og maatte medføre den fromme, middelalderlige Types Opløsning. Middelalderens Christusbillede havde en rent stoflig Interesse, denne maatte falde med Middelalderen selv; Renaissancen saavel som Reformationen fordrede det, og idet nu en højere

Skjønhed formede Christusbilledet paa en endnu uahnet Maade, skeede dette netop derved, at den enkelte Kunstner ikke spurgte Kirken og ikke spurgte den stoflige Interesse om Raad, men skabte ud af sin indre personlige Kjærlighed til det kunstneriske Stof, saa som Skjønhedens Aand, Kunstnersjælens indre Trang, aabenbarede ham sine Syner. Det er derfor dybt betydningsfuldt, at et Sagn fortæller os ganske det Samme om Raffael som om Phidias, for at forklare deres Frembringelsers Skjønhed; Madonna med Barnet har aabenbaret sig for hin, som Zeus aabenbarede sig for denne i Olympias Lunde, for at vise dem Gudsbilledets sande Form. Thi dette Sagn om Raffael indeholder netop Sandheden. Ikke gjennem overleverede Portraiter, ikke gjennem Synodernes Reglementer skulde Kunsten erfare, hvorledes Christus, Menneskehedens højeste Ideal, skulde fremstilles, kun for den fromt skabende Aand bliver det Guddommeliges Skikkelse aabenbaret i Nattens Stilhed eller i den ahnelsesfulde Sjæls endnu dybere Stilhed, gjennem selve den Guddom, som han elsker og vil fremstille, og denne Aabenbarelse kalde vi ogsaa derfor med det Navn, med hvilket de Gamle betegne det Guddommelige, Aabenbarelsen af en Daimon, en Genius: Genie.

Det er jo et af Renaissancens Kjendemærker, at den var en Individualismens Tid, og dertil var den mere end nogen anden Tid egnet, da intet andet Aarhundrede har seet saamange store Personligheder vandre i Solens Lys. Derfor knytter sig fra nu af Interessen næsten mere ved Personligheden end ved hans Verk. Men Individualismen er det Typiskes naturlige Arvefiende og Banemand, og allerede derfor er Renaissancen Christustypens Opløsningsperiode.

Kunstnerpersonligheden fremtræder saaledes som bestemmende, sætter sig ud over Reglementet og

skaber selvstændigt. Kunstneren gaar ikke mere gjennem Kirken for at tilegne sig dens Typus, enhver Kunstner skaber selv sin egen Typus, der gives ingen stoflig Typus mer, men et personligt kunstnerisk Ideal. Naar alligevel en vis, tilsyneladende typisk Lighed har bevaret sig i de fleste Christushoveder lige til vore Dage, saa beror dette derpaa, at der af den kirkelige Typus har reddet sig Noget over i den nyere kunstneriske Behandling, Noget, som vel evig vil forblive der, nemlig dette, der ogsaa var ejendommeligt for den kirkelige Typus i dens første Oprindelse, at ville give det Skjønneste, det Højeste i Christusbilledet, det, som hos de ældste christne Kunstnere ubevidst havde bragt det endnu ikke typisk fixerede Christusbillede til at faa Lighed med Zeus eller Dionysos: dette Træk af ren Formskjønhed, som var hentet fra Grækeroldet, dette blev ogsaa bestaaende i Renaissancen, som jo selv var et Barn af Antiken.

Da Renaissancens Kunst i det 16de Aarhundrede i sit Væsen løste sig fra Kirken, vedblev den dog at arbejde for Kirken; thi Forholdet var jo intet fiendtligt, kun var det blevet et frit Forhold. Kirkens Slavinde havde gjort sig fri, men den Kjærlighed til det Guddommelige, som Kirken paastod sig at besidde, var jo ogsaa ejendommelig for Kunsten, og denne smykkede gjerne og villigt hins Haller med sine Verker, kun lod den sig ikke mere binde af ydre Lænker; for Renaissancens Kunstnere var Christus Typen for den guddommelig-mandlige Skjønhed overhoved: det Olympiske Zeustræk bevarede sig af sig selv, naar man ansaa Christus som Uraabenbarelsen af Mandens aandige Skjønhed, Apollotrækket traadte frem, naar man vilde fremstille Christus som den herlige Bærer af den evige, aandige Ungdomskraft, Dionysosligheden indfandt sig i Afbildningen af Christi menneskelige Lidelse. Det som i Katakombemaleriets

Tider kun sjelden kunde kjæmpe sig frem i enkelte Glimt, det viser sig nu i fuld Klarhed, at nemlig de tre nysnævnte Bærere af den religiøse Hellenisme skjule sig bag Christusbillederne.

Nogle Exempler ville være tilstrækkelige, og vi skulle her anføre dem i største Korthed. Den evige Dommer i Capella Sistinas „Yderste Dom“ staar for os som en fuldstændig Apollo Belvedere, og sikkerlig var denne antike Statue, der var funden omtrent firti Aar før Michelagniolo malte sit Storverk, ikke uden en Kunstneren bevidst Indflydelse paa hans Fremstilling. Den vældige franske Kunsttyran, Nicolas Poussin fremstillede uden Sky Christus i Overensstemmelse med Zeusidealet, og indrømmer selv, at Zeusidealet har tjent ham som Forbillede. Et Blik paa Thorvaldsens Christus i Profil er nok for at se, at han her har leveret en foryngct Udgave af Zeusprofilen (se Titelbilledet og Fig. 20); i Hovedets Holdning erindrer den om Zeus Otricoli, i Linjerne endnu mere om den Kunstneren ubekjendte Eleiske Mynttypus. Meister Wilhelm som Albrecht Dürer levere i sine Veronikahoveder — vistnok uden at kjende det directe Forbillede — den Chiffletske Dionysosgemme med slaaende Lighed, og sammenligne vi Renaissancens Crucifixer t. Ex. den s. k. Michelagniololoske „Det er fuldbragt“ i San Spirito i Florents, Brunelleschis bekjendte Crucifix i Maria Novella og mange, mange andre — med det paa disse Mesteres Tid under Herculanums Lava begravne Dionysoshoved i Museo Nazionale i Neapel, saa bemærke vi med Forbauselse, at Trækkene ligne dettes lige til Enkeltheder, at den Herculanske Dionysosbronze endog i Holdning og Udtryk er næsten fuldkommen christuslig. Her se vi nu med fuldkommen Klarhed, hvad vi tidligere blot kunde ahne i enkeltstaaende Iagttagelser, fordi Middelalderens Billeder kunstnerisk vare for svage til med fuld Sikkerhed at lade os erkjende den

Lighed med Antikerne, som slumrede i dem: at nemlig den christne Kunst ligesom den græske Kultur har gjennemløbet sin zeusiske, sin apolliniske og sin dionysiske Periode.

Her kunne vi nu ogsaa tillige antyde Forklaringen af hele dette faktiske Forhold. Det har jo sin dybeste Forklaring netop i Skjønhedens eget Væsen. Overalt, hvor Skjønhedssandsen har været fremherskende, har den altid ledet Kunsten til at give modsvarende Ideer en tilsvarende Form, at klæde Ideen om det i det Menneskelige aabenbarede Guddommelige i det samme Gevandt; dette Ideal har da aabenbaret sig i mere eller mindre hverandre modsvarende, ligeartede Skikkelser, alt efter Ideens forskjellige, Fremstilling fordrende Nuancer. Og i Tider, hvor Skjønhedsfølelsen ikke vandt nogen bestemmende Indflydelse, hvor den maatte underordne sig andre, fremmede Love, ere Skikkelserne dog blevne hinanden lige ganske i samme Grad, i hvilken Skjønhedssandsen turde røre sig i sine Lænker, dens Stræben var altid den samme. Derfor staa Apollon, Zeus, Dionysos for os som tre med hverandre inderligt forbundne, ligeartede Udtryk for tre Nuancer af den samme guddommelige Ide, som ogsaa har aabenbaret sig i Christusidealets Lighed snart med det ene, snart med det andet af hine ældre Kunst-Idealer.

Idet vi saaledes ere komne til Højdepunktet i vor Fremstilling, optage vi her atter Udviklingens Traad for at vise, hvorledes Renaissancens Christusideal ikke var noget kirkeligt, men et rent kunstnerisk, og hvorledes derfor enhver Kunstner skildrer Christus i Overensstemmelse med sin Anskuelse af, hvad der er skjønt, og dermed begynder at opløse Typen, men hvorledes, dels fordi hos Kunstneren endnu den middelalderske Type hist og her spiller ind, dels fordi den antike Skjønhed atter er oppe, midt i Ulighederne endnu altid en ideal Lighed bliver bestaaende, saalænge Skjønheden er Kunstnernes hovedsagelige, ja eneste Stræben, men hvorledes ogsaa, idet med Naturalismen det Karakteristiske bliver Kunstnerens Øjenmærke, endog den sidste Rest af typisk Consistents forsvinder, og Christustypen saaledes er at anse som væsentlig opløst.

Her er nu at bemærke; at Renaissancens Kunstnere ikke gik af Vejen for, ikke skyede Kirkens ældre Typus, men tvertimod sluttede sig til den; sandsynligvis troede mange af dem fremdeles i Veronikahovedet at se et autentisk Portræt af Christus, fra hvilket det altsaa ej var tilladt ganske at afvige. Men dette viser netop Kraften hos Renaissancens nye Aand, at Alle trods dette, drevne af en Tidsretning, forstode at lægge den gamle Type saaledes til Rette for sig, at de kunde give den et Sving af den antike Skjønhed, hvorved vistnok det inderste og bedste hos Middelalderen, det inderlige, fromme Udtryk, undertiden skadedes. Og dog var det 15de Aarh., den tidligere Renaissances Aarhundrede, netop den dybt inderlige christne Kunsts Tid. Og selv i det mangfoldigt antikiserende 16de Aarh. fik de bedste i Tiden denne Inderlighed som Tilgift til sine Værkers antike Skjønhed, saaledes Leonardo og Fra Bartolomeo, ja endog Tizian (Skattepengen). I det femtende nævne vi kun Navnene: Man-

tegna, Perugino og Luca Signorelli som Centralnavne, Fiesole og Masaccio som de to yderste Modsætninger.

Men var det en Mulighed at formæle den middelalderske Typus alvorlige Aand med den nye hedenske Formskjønhed? Er det da ikke at indpode hedenske Former i den christne Kunst? at gyde ny Vin i gamle Læderflasker? Og maatte dette ikke sprænge den gamle Form? Til syvende og sidst var det jo dette, som skete, derfor blev Tiden netop Opløsningstiden. Men til en Tid lykkedes det virkelig, som vi have vist, og det paa den mest storartede Maade, og derfor var denne Tid den nyere Kunsts højeste Blomstringsperiode. Men naar man fremdeles spørger: hvorledes var det muligt? beror Ordet om Leonardos, Tizians og Fra Bartolemeos Verkers „Inderlighed“ paa en altfor slap Opfatning af Ordet „inderlig“? — saa svare vi:

Muligt var det og virkeligt blev det, simpelt hen fordi den ældre, den kirkelige Typus jo selv netop førte tilbage til antike Former, fordi den nu opstigende Christus i Formerne: Christus-Zeus, Christus-Apollon og Christus-Dionysos oprindelig jo netop havde været det, som den nu blev: Zeus, Apollo og Dionysos, med en Tilgift af det dybe Alvor, som et fuldt Aartusindes Udvikling havde lagt ind i Typerne. Vanhellige vi ved denne Paastand maaske den „christne Kunst“? Jeg tror det ikke; vi paavise kun dens Slægtskab med de højeste Skjønhedsaabenbarelser, som overhoved ere blevne Menneskene tildel. Netop i den Omstændighed, at Verdens herligste og inderligste Christusbilleder: Christus i Leonardos Nadvere, Christo della Moneta af Tizian kunde blive, hvad de bleve gjennem denne den antike Skjønheds Tilgift til den middelalderske Typus, netop deri søger og finder jeg nu ogsaa Regneprøven, Modprøven paa Rigtigheden af de i vor Oprindelseshistorie opstillede Sætninger om Christusbilledets Nedstammen fra hine

antike Billeder, hvilke Sætninger saaledes, i Almindelighed taget, synes mig beviste.

Nicola Pisanos Christus.

Christusbilledets kunstneriske Ideal, som den helt igjennem aandige, mandige Skjønheds og Værdigheds, Renaissancens Christusideal udfolder sig nu saalidt som noget andet organisk Liv pludseligt og uden Forudsætninger. Dybt ind i Middelalderens Nat kunne vi forfølge dets Rødder. Vi have jo allerede seet, hvor betydningsfuld Skoleforskjellighederne vare for den gothiske Typus' Udviklingsgang, og hvorledes denne Typus umærkeligt men dybt greb ind i Renaissancens Tid, Tegn paa, at Opløsningens Tendents allerede slumrede i Gothiken.

Som første Aabenbarelse af den kunstneriske Gjenfødelse straaler midt i det 13de Aarhundredes Mørke Kunsthistoriens store Gaade: Nicola Pisano, en lysende, men i Dagfrembruddet snart slukket Morgenstjerne. Allerede han dannede sin Christus efter et andet Mønster end Kirkens, og sin nye Opfatning af Idealet øste han af Antikens klare Marmorbrønd, og drak i dybe Drag; dog er hans altfor herkuliske Christusskikkelser kun forsaavidt af direkte Betydning for den følgende Tid, som de have vist, i hvilken Grad den christne Kunsts Sammensmeltning af Christusfiguren med andre antike Former end de tre nævnte, religiøst betingede Hovedformer, overhovedtaget er mulig. Med Rette har man kaldt hans Korsfæstede i Billedcyklen i Baptisteriet i Pisa en „døende Herkules“; det var jo heller ikke Grækertidens bedste Statuer, der vare tilgjængelige for hans Studium, men Sarkofagerne fra en Tid, som gav den kunstigt opdrevne Legemsstyrke, Gladiatorernes raat og ensidigt udviklede Kraft, Fortrinet for enhver anden Form-

skjønhed. Han var dog den første, der for Løsningen af en christelig Opgave slog ind paa en anden Vej, end den af Synoderne bestemte, nemlig Antikens. Og om han end greb fejl i Valget af Gudeideal, hvor værdigt løste han ikke sin Opgave? Men Tidens Bølger sloge atter sammen over den store Ensomme, og Aarhundredet vendte tilbage til sin gamle Fremstillingsmaade.

Efter denne storartede Prolog møder os først det 15de Aarhundredes fra Giottos Retning sig fjernende florentinske Skole. Denne Skoles som alle de følgende Skolers Christusfremstillinger ere, netop fordi Typens Baand løse sig, saa mangfoldigt spaltede, at vi fra nu af maa give Afkald paa Detailfremstillinger af alle de forskjellige Kunstretninger, naar de ikke ere saa fremtrædende, at de laane Tiden noget af sit Præg: de tusinde, baade i sit Ydre og i sit indre Væsen saa forskjellige Christusbilleder endog af Kunstnere af første Rang maa vi lade ligge og kun forsøge om muligt at gribe Idealets Hovedkarakter hos de for dets Udvikling betydningsfuldeste Kunstnere. Men en saadan „Betydningsfuldest“ træder ikke frem i det 15de Aarhundredes Florentinerskole. Overfor de noget magre men fine Figurer af Ghibertis Skole og det aandfulde Hoved af den Korsfæstede, som Brunelleschi har efterladt i Maria Novella, staar Donatellos djerve, „bondeagtige“ Crucifix i Sta. Croce; med en Domenico Ghirlandajos fulde, mægtige Christusfigur i Capella Sistina, stemmer saa temmelig Signorellis alvorligstore Skikkelser i Cortona, medens Masaccio i sit Crucifix i Maria Novella, hvor han viser sig som en ren Søn af den unge Renaissance, træder næsten fiendtligt op imod sin Lærer Masolinos, tidligere Masaccio selv tilskrevne giottinsk-ufrie Korsfæstede i San Clemente. Et fælles Træk gaar dog igjennem alle disse Figurer, en Stræben efter at løsrive sig fra de gamle,

Femtende Aarhundrede.

falmede Traditioner, en Kjæmpen efter Liv og Virkelighed, befordret ved et flittigt Naturstudium, og maa vi derfor end opstille noget mindre idealt, noget mere i den levende Realitet Opgaaende, som et Karaktertræk hos det 15de Aarh.s florentinske Christus, saa synker den dog ikke ofte ned i det Uskjønne, sjelden i det Lave. Vistnok mangler den ofte det ideale Træk, men kraftig og sandt menneskelig staar den der dog, en Florentiner blandt Florentinere; Faren var virkelig forhaanden for, at den ophøjede Personlighed gjennem slavisk Fastholden af Naturmodellen kunde blive draget ned i de hverdagslige Foreteelsers Kreds; derfor maatte ogsaa Savonarola advare sine Landsmænd imod at henstille den som Christus i sine Billeder, hvem man maaske den foregaaende Dag havde seet rave gjennem Gaden som en drukken Bondedreng; og med Begyndelsen af det næste Aarhundrede kom ogsaa virkelig den efterlængtede Højhed ind i den florentinske Christusfremstilling.

En anden Skole, der ligesom den florentinske væsentlig var udgaaet fra Giottos Indflydelse, var den paduanske Skole, hvis Udvikling gik over i Mantegnas Hænder, for af ham at blive omskabt i Renaissancens Aand. Ham var Antikens store plastiske Linjedrag givet, men ikke i samme Grad Farven. Og saa skabte han de stundom haarde, men altid herligt modellerede og alvorligt, plastisk opfattede Christusfigurer, den af Engle holdte døde Christus i Berlins Musæum (?) og den berømte, store Korsfæstelse i Louvre, for at overgive dem til sine Efterfølgere, Bellinierne, og gjennem dem holder da Mantegnas strengt-antikiserende, linjerene Renaissance-Christus sit Indtog i Venedig, hvor denne alvorlige og skjønt tænkte Figur skulde erholde den glødende venetianske Kolorits Indvielse.

Kunde man beskylde den Florentinske Skole for et noget for realistisk Træk i dens Christusideal, saa maatte snarere den modsatte Klage rettes mod den umbriske Skole, saaledes som den var bragt til sin Højde gjennem Pietro Perugino. Blandt alle det 15de Aarh.s italienske Renaissanceskoler har den umbriske som bekjendt bevaret mest af Middelalderens gamle Fromhed. Dybt følelsesfulde, bevare denne Skoles Christusbilleder altid et Træk af den Idealisme, der var ejendommelig for „den gamle, gode Tid“, Giottos og Fiesoles Dage. Med Perugino kommer vistnok noget af Florentinernes friere Retning ind, men Skolens Billeders Karakter stemmer dog i det hele bedre med de milde Madonnafremstillinger end med de alvorlige Christusbilleder. Fra sit Skjød sender den dog en Raffael til Florents for at han, fortrolig med den florentinske Realisme, og opdragen i den Umbriske Inderlighed, skulde naa Madonnafremstillingens højeste Højde og blive stor ogsaa i Christusfremstillingen.

Sextende Aarhundrede.

Fra disse tre Skoler udgaar Renaissanceblomstringens Christusbillede. Fra Florents danner Leonardo, kaldet til Milano, sin lombardiske Skole, Michelagniolo sin florentinske, snart for hele Italien fordærvelige, i og for sig saa storartede Kunstretning, og fra Lombardiet influeres igjen Correggio og Parma. Fra Padua frembryder gjennem Bellinierne den venetianske, straalende Koloristskole, og fra Umbriens Bjerge stiger over Florents Raffael ned til Rom for at grunde den romerske Skole.

Leonardos Christus i Nadveren.

Saa møder os da ved Aarhundredets Grænse det udødelige om end falmede Christusbillede i Leonardo da Vincis Nadvere i Maria delle Grazie i Milano, denne Figur, der i og for sig kunde berettige en vidtløftig Monografi. Det er karakteristisk for Renaissancens store Mestere i Italien, og svarer netop til en

Blomstringstids Karakter, dette, at deres Idealer ikke længer henstilles situationsløst som Typer, men stilles ind i et frugtbart Moment, at de netop blive typiske derigjennem, at Momentet er et saadant, hvori de kunne udtale hele sit evige Indhold. Netop herigjennem var jo ogsaa Phidias Zeus engang bleven typisk. Her har nu Renaissancens Maleri en Fordel overfor den græske Plastik, idet hint lettere end denne kan naa det tilsigtede Maal derigjennem, at den gjør Christusfiguren til Centrum og Højdepunkt i en stor Composition, hvor da en Række af betydelige Hoveder kunne paa samme Tid forberede og virke tilbage paa hans, som paa den højeste Aabenbarelse i det hele Ensemble. Saaledes sidder Christus i Leonardos Nadvere som Midtpunkt i den i Bredden dragne Horizontalkomposition — for sig alene mellem Grupperne. Han alene opvejer ved sin Plads og ved Hovedets Betydning tre andre Figurer, thi af saa mange er hver af de øvrige Grupper sammensat. Som han sidder der falder paa hans høje, ensomme Skikkelse den underfulde Belysning, navnlig fra hine tre herlige Kontrasthoveder ved hans højre Side, der danne den ham nærmeste Gruppe: det mørke Judashoved, det fyrige, gamle Petrushoved, det elskende Johanneshoved, der i sin milde, ved Petri Tiltale motiverede Bøjning, som i sin hele skjønne Fremtræden, forbereder Frelserens Hoved, som med en lignende, men langt betydningsfuldere, indenfra motiveret Bøjning af Hovedet, netop har udtalt sit: „Unus vestrum“. Fra hin aandelige Baggrund hæver sig Christushovedet med sit Udtryk af ophøjet, indre Smerte, hvis kunstneriske Gjengivelse lange Aarhundreder forgjæves havde stræbt op imod. Her er det opnaaet, saavidt en jordisk Haand nogensinde har opnaaet det, at fængsle en guddommelig Smerte til menneskelige Træk. Og dette Hoved har Leonardo skabt, ikke i Kraft af

Studiet af den kirkelige Typus, men i Kraft af indre Aabenbaring: ved Inspiration. Aabenbaring, Inspiration vil dog ikke sige, at det er givet ham sovende, paa overnaturlig Vej gjennem Drøm eller Vision uden Selvudfoldelse af hans egen Kraft; nej, det betyder netop, at det er givet ham paa ren, ægte kunstnerisk Vej: i Arbejde og Stræben, i stille Lytten efter Naturens sagteste Aandedræt. Midt i Arbejdet har sikkerlig som det færdig vundne Resultat af hans Anskuen dette herlige Hoved med Et aabenbaret sig for ham lig et Syn fra en højere Verden. Hvad Leonardo i Florents havde modtaget for sit Christushoved var den kraftige Henvisning til Naturen — selv maatte han dertil lægge det høje Træk af aandig Storhed, der lader dette Hoved staa saa højt ophøjet over alt dagligdags, ja alt jordisk. Derfor studerede han vistnok i Lombardiet Model til dette Hoved, som Christusstudien i Brera (Fig. 82) for dette Hoved noksom viser i sin lombardiske Typus; men derfor kunde han ogsaa samtidigt, som det fortælles, yttre, at han maatte søge Urbilledet for sin Christus i sit eget Inderste. I denne Yttring, der — enten den nu tilhører ham eller ej — i ethvert Tilfælde tilhører Renaissancens Tid, se vi det præcise Udtryk for Renaissancens Forhold i Christustypens Historie: den kirkelige Typus er for denne Tid lidet eller intet; den maa hente Christi Urbillede ud af sit eget Inderste. Lionardo gik ikke som den foregaaende Tid til de gamle Kirkebilleder, ikke som den følgende Tid bevidst til de antike Hoveder; men idet han flittigt studerede Naturen, for at afvinde den dens mest ophøjede Formudtryk, løftede han sin Figur op over de Dødeliges Grænse, idet han — ikke som visse Umbrier forsømmende Naturen, ikke som visse Florentinere fasthængende i Naturens Tilfældigheder, gød sin ophøjede Fantasi i Livets Former. Saaledes opstod det overmenneskelig høje, ædelt forklarede Hoved, der kun

forsaavidt nedarvedes fra den Lombardiske Skole, som Lionardo havde benyttet Lombardiske Modeller, og saaledes blev denne milde, en Smule kvindelige Hovedform, som vi kjende fra Christustegningen i Brera (Fig. 82), med den fint tilspidsede Hagebygning, med den sødt drømmende Mund overtaget af Bernardino Luini og andre.

Correggios Christus.

Endnu blødere, men smuk optræder Leonardos lombardiske Typus i Parma hos Antonio Allegri da Correggio. Den elskværdige parmesanske Kolorist og Clairobscurist var vistnok med sin bløde Farvesmeltning og sit usigelig yndige Smil mere henvist til Fremstilling af kvindelig end af mandig Skjønhed og Leda passer for hans Evner bedre end Magdalena, Magdalena bedre end Madonna, Madonna bedre end Christus. Med al sin Skjønhed bære derfor ogsaa hans Christushoveder et vist sødligt Præg. Herligt er det vistnok hans Skole tilhørende, noget sødlige, men dog af den inderste Følelse gjennembævede Veronikahoved, fuldt af ophøjet Smerte, i Berlins Musæum, dette Billede, som Herman Grimm forsøger at vindicere for Leonardo („Ueber Künstler und Kunstwerke“ I, 1865). Mere i Formen pegende paa Mantegnas Indflydelse synes os Correggios „Ecce homo“ i Londons Nationalgaleri, der som en ægte correggiosk Egenskab gjengiver det passionerede Udtryk af forenet legemlig og aandelig Lidelse i det affektfuldeste Moment.

Venezianernes Christus, Tizians Cristo della Moneta.

Til Venedig var Mantegnas Indflydelse kommen med Familien Bellini, og her formæledes hans skjønne Tegning med Venezianernes dybe og alvorlige, men tillige saa livfuldt blomstrende Kolorit. Her blive vi staaende foran Tizians herlige „Cristo della Moneta“ (Fig. 83) i Dresdenergaleriet, et af de betydeligste typiske Christushoveder, der nogensinde er blevet skabt. I dette Hoved koncentrerer sig saavel hvad Tizian

havde modtaget af sin alvorlige Lærer og Forgjænger, Giovanni Bellini, som hvad han skulde efterlade sine Disciple og Efterfølgere. I dette Ansigts rene Adel. dets simple Værdighed, dets aabne, ubestikkelige Redelighed og Sandhedskjærlighed taler den sædelige Renheds og den altgjennemskuende Sandheds Ideal til os. Det rene Blik fra de fritaabnede, dybe Øjne, forener sig paa den mest storartede Maade med den fint formede, ligesaa rene og aabne Pande, for at frembringe Indtrykket af en Klarhed, der hvilende ligesaa meget i hans Sædelighed som i hans Intelligents præger hans hele Skikkelse. Ved den lykkelige Modsætning til Farisæeren ved hans Side, en Modsætning, der endog strækker sig til Frelserens skjønt formede, ædle Haand overfor Farisæerens grove og ignoble, hæver Kunstneren endnu betydeligt Indtrykket af Hovedskikkelsen, Christusfiguren, der ogsaa i mange venetianske Billeder, paa mange Maader nuanceret og individuelt forandret, angiver sig som den følgende Generations Urbillede. Fremfor Alt i Christus og Synderinden af Pordenone i Berlins Musæum. At den storartede Tizianske Christus hviler paa den Belliniske Forløbers store og alvorlige Skuldre (se Christus i Emmaus i Frari i Venedig), maa fremhæves, da han danner det nødvendige og forklarende Mellemled mellem Mantegna og Tizian.

Raffaels Christus.

Den florentinske Skole, der i Leonardo overgav sin største Søn til Lombardiet, sender en ikke ringere, fra den umbriske Skole den overladt Adept til Rom i Raffael Santi d'Urbino. Det er ejendommeligt nok, at naar man nævner dette Navn, strax en Række af Madonnaer falder os ind, men ingen i Særdeleshed fremtrædende Christusfremstilling. Dette har nu to Grunde: for det første fordi han i sine Madonnaer naar Højden af sin populæreste Kunstretning, men for det andet netop fordi Christusfiguren er saa for-

underlig harmonisk indarbejdet i hans større Kompositioner, at de ligesom først faa sin Betydning i og med selve Kompositionerne. Vi behøve blot at erindre om „Transfigurationen“, om „Spasimo della Sicilia“, om „Disputa“ og om de to Cartoner: „Fiskedrættet“ og „Pasce oves meas“. Vi ville betragte Christusfiguren i det førstnævnte Billede.

I „Transfigurationen“ staar Christus som Højdepunkt og Afslutning af en storartet Udvikling, idet først Kompositionen selv løfter hans Betydning som Enkelfigur uendeligt. Medens Christus i Lionardos Nadvere var Centrum i en Horizontalkomposition, saa er Christus her bogstavelig taget Højdepunktet i Vertikalkompositionen; men ogsaa aandeligt er han Højdepunktet: Alt stræber opad til ham og bidrager derved til hans typiske Personligheds „Forklaring“. Man har stundom dadlet ved dette herlige Værk, at det omfatter ikke en, men to, kun i Tiden, men ikke i Tanken sammenhørende Handlinger, at det kunde deles i to Billeder, et øvre: Forklarelsen, og et nedre: Disciplenes forgjæves Forsøg paa at helbrede den besatte Dreng. Hvor lidt Menneskene dog stundom formaa at se! Jeg vil tværtimod paastaa, at jeg neppe kjender noget andet saa stort Verk, der netop saaledes udmærker sig ved indre Enhed, som dette Raffaels todelte, sidste Arbejde, intet Verk, der gjennem en saa enhedsfyldt Toneskala af Følelser og Stemninger bevæger sig sikkert og trinvis fra Menneskeaandens dybeste, dæmoniske Mørke til den højeste i Christusfiguren sin Højde naaende Klarhed. At have seet denne Enhed ud af Evangeliets dobbelte Beretning, der ganske simpelt stiller de to Begivenheder ved Siden af hinanden, det er et af disse Træk af raffaelisk Genialitet, der træde os imøde fra hvert Blad af hans korte, men underskjønne Livsbog. Lad os betragte Kompositionen nærmere. Hvor simpelt har han ikke

fremstillet Alt saaledes som Evangeliet fortæller det — kun har han naturligvis trukket Bjerget ned for at kunne samle baade Begivenheden deroppe og den dernede paa samme Billede. Christus (Fig. 84) er, ledsaget af Johannes, Jacobus og Petrus, stegen op paa Bjerget og taler der forklaret med Moses og Elias, medens de tre Disciple, der ikke kunne taale Lyset fra hans Skikkelse, have kastet sig ned paa Jorden. Imidlertid har man til de ved Bjergets Fod forsamlede Disciple bragt en besat Dreng, af hvem disse forgjæves søge at uddrive Dæmonen. Som bekjendt helbredede Jesus Barnet, da han var kommen ned fra Bjerget. Overensstemmende med denne „dobbelte Handling" deler Kompositionen sig i to Figurgrupper, fremhævede gjennem Farvecontraster: Lyset paa Bjerget og Mørket i Dalen. Deroppe i det rene, himmelske Lys straale Christus, Moses og Elias samt de tre Disciple, hernede famlende i det jordiske Mørke de øvrige Disciple og Jøderne med den vanvittige Dreng. Vanviddet er i Drengen fortræffeligt skildret som det Dæmoniskes Indgriben i Menneskelivet som en uhyggelig Aabenbarelse af „den Ondes" Indflydelse paa Mennesket; den i ham rasende Magt faar sit Udtryk i hans frygteligt forvildede Blikke og Gebærder: Vanvid, parret med djævelsk Trods, der spotter alle Anstrengelser. Ved Siden af Vanviddet den fortvivlede Sorg: Fader og Moder have nu forsøgt det sidste Middel forgjæves, nu er der intet Mere at gjøre. Ved Siden af denne gribende, dumpe Sorg, den gabende Folkehobs raa Uvidenhed, som begjærer at se et Under. Det er et Skridt, men kun et lidet Skridt opad fra Drengens dæmoniske Dyriskhed. Som et Baand mellem denne Gruppe og den næste viser sig den knælende Kvinde. Er det den Besattes Søster? Eller Moder? I al Fald en, som elsker ham; thi Kjærligheden gyder sig forsonende ud over denne Skikkelse: hun kan i al Fald

bede, om hun end ikke ser Lyset paa Bjerget: hun knæler — vistnok ikke for Gud, men for Disciplene. Den venstre Halvdel af det nedre Parti er optaget af Disciplenes Gruppe. Vi stige et Skridt opad fra Folkegruppen: de ahne Lyset, men de se og forstaa det endnu ikke. Derfor hersker der ogsaa stor Forvirring i Gruppen, og talrige Grader af højere Erkjendelse give sig tilkjende. De have forsøgt at uddrive den onde Aand, men forgjæves. En staar der i tvivlende Uro, en Anden har grebet til sine Bøgers Visdom, uden i dem at finde Hjelp, atter Andre synes fra Tvivl at ville gaa over til stum Resignation — kun En kjender Lyset i det Høje og peger med løftet venstre Haand mod Bjerget: „Ille faciet!“ Han ser vel ikke, men salige ere de, som ikke se, og dog tro. Fra dæmonisk Nat ere vi gjennem Sorg og Tvivl stegne op til den Tro, som skuer i Aanden. Nu stige vi et Skridt — et mægtigt Skridt højere til dem, der se ham Øje til Øje, fra den „stridende“ til den i Aanden „sejrende“ Menighed, der allerede i dette Liv bader i Lyshavet, om end som de tre Disciple blændede af Lysets Klarhed. Dette er Guds Riges højeste Aabenbarelse for de Dødelige; over dem se vi ind i dette Rige selv: Elias og Moses omgive Christi lysende Centralskikkelse, over hvilken det evige Lys strømmer ned, Herlighedens Herlighed. Saaledes koncentrerer denne vældige Komposition i den forklarede Frelsers typiske Skikkelse et helt Verdensbillede, hele den Skala, gjennem hvilken Menneskeaanden og Menneskelivet skrider frem fra Mørke til Lys. Man kunde sige, at dette Billede er en Farveudstraaling af den samme verdensomfattende Tanke, der aabenbarer sig i hint guddommelige Ord, som vi kalde „Herrens Bøn“. Ligesom Billedet sænker sig ogsaa denne høje Bøn gradvis fra det Godes evige Lyskilde i Christus: „Helliget vorde Dit Navn“, gjennem Repræsentanterne

for Guds Rige: Elias og Moses: „Komme dit Rige!“ gjennem den to Verdener forenende Bøn: „Ske din Vilje som i Himlen saa og paa Jorden“ — modsvarende de i Himlens Lys badende, men paa Jorden hvilende og den tilhørende tre Disciple, — videre gjennem den helt om Jordens Behov erindrende Bøn: „Giv os idag vort daglige Brød“ — svarende til de i Dalens jordiske Dagligliv vandrende Disciple, for endelig ligesom Billedets Gruppe omkring den af Djævlen besatte — gjennem Tanken om „Skyld“ og „Fristelse“ at sænke sig ned i selve „det Onde“ — i evig Kjærlighed omfattende en hel Verden. Maa man altsaa længe nok tale om manglende Enhed i Transfigurationen, jeg vover at kalde denne Enhed, der samler sig i Billedets Højdepunkt, Christi Personlighed: enestaaende storartet. Historisk seet er Billedet nu ikke mindre mærkværdigt, det er midt i Leo X's Hofliv, midt i Afladshandelens og de „gode Gjerningers“ Blomstringstid, en Erindring om „Frelsen af Naade gjennem Troen alene uden Lovens Gjerninger“, den Paulinske Lære, som to Aar tidligere var bleven opslaaet paa Kirkedøren i Wittenberg: et Vidnesbyrd om Raffaels Forhold til Tidens religiøse Liv og Stræben, der er for mærkeligt til at forbigaaes. Jeg haaber andetsteds at faa Anledning til en nærmere Paavisning heraf.

Mindre i Hovedet i Transfigurationen end i Raffaels øvrige Christushoveder, i hvilke man næsten altid kan spore Peruginos Mildhed parret med Fra Bartolomeos Alvor og plastiske Højhed, træder det Zeuslignende frem; mest paafaldende er Zeusligheden i. Raffaels „Ezechiels Syn“ i Palazzo Pitti. Thi som Christusaabenbarelse er denne Figur sikkerlig tænkt, i Overensstemmelse med, hvad vi tidligere have yttret om gammeltestamentlige Gudsaabenbarelser. Trods de Raffaelske Christusfigurers Værdighed og Storhed, ere de dog ikke i samme Grad blevne lovgivende for

Kunsten som hans Madonnaer; thi i Fremstillingen af Moderkjærlighedens evige Digt bestod Raffaels Storhed. Der var i hans Christusfigurer noget mere Afmaalt, aabenbart var han sit kvindelige Ideal kjærligheds-fuldere hengiven end sit mandlige. Dog har ogsaa hans Christus paa mange Maader indvirket paa de følgende Tider.

Michelagniolos Christus-billeder. Ensom og ophøjet som sædvanlig staar den store Florentiner ogsaa i sine Christusfremstillinger. Alt-omfattende som altid, se vi ham udbilde alle Christus-idealets tre Hovedformer: den Zeusiske saavel som den Apolliniske og den Dionysiske Form. Flere Gange har Michelagniolo Buonarroti forsøgt at forherlige Christus i mægtige Verker, og hvergang har han netop tilegnet sig det Karakteristiske i en af de be-træffende antike Prototyper.

Saaledes er den herlige døde Christus i Peters-kirkens Pieta endnu afhængig af den kirkelige Form-behandling og erindrer saaledes om den Chiffletske Gemme. I Gud Faders Hoved i Capella Sistinas Skabelseshistorie gjennemfører han den i disse Hoveder (der, som vi maa erindre, ere dannede efter Christus-typen) allerede tidligt slumrende Zeuslighed i fuld Klarhed, og fremstiller denne Zeus-Typus til Efterligning selv for en Raffael, som har anvendt samme Type i sin Skabelseshistorie i de Vatikanske Loggier, og for alle kommende Tider. Og det bevidst. Men netop dette, at han kunde gjøre det med Bevidsthed, maatte hos Michelagniolo ligesaavel som hos hin Kunstner i det 5te Aarhundrede være betinget af, at denne græske Typus allerede tidligere — og altid — havde lyst igjennem Christusfremstillingerne.

Michelagniolos Marmor-Christus i Maria sopra Minerva i Rom, staaende og holdende det kun af et Rør dannede Kors i Haanden — nærmest som et Attribut, slutter sig hvad Hovedet angaar nogenlunde

til den bestaaende Typus. Dog er den hele Figur, mægtig og næsten trodsig, ikke at sammenligne med nogen kirkelig Christusskikkelse, kun med Nicola Pisanos Christus-Herkules. I disse mægtige Arme synes Korset af Rør at sige: „Korset er for denne Gud let som et Rør!“ Den venstre Arm lægger sig tvertover Billedets Bryst, og dens Haand omfatter højere op aet i den højre Arm hvilende Kors med en Drejning af Overkroppen mod højre, medens Figurens nedre Del er vendt mod venstre. Den herved opstaaede Vending af Legemet er mesterligt udtrykt, dog maa vi Sandheden til Ære tilstaa: dette Udtryk er Statuens Hovedfortjeneste, alle Muskler ere satte i Arbejde, men dette Muskelarbejde, der nok kan passe sig for en arbejdende Herkules, er betydningsløst for en korsbærende Christus. Alt er tilstede for at frembringe dette Udtryk: han synes at staa der for uvillig at udraabe: „O usle Slægt! For hvilken Verden har jeg dog offret mig!“ Saaledes er her den kirkelige Typus opløst.

Om muligt endnu mere afvigende fra den kirkelige Opfatning er den Apolliniske Verdensdommer i Capella Sistinas „Yderste Dom“ (Fig. 85 cfr. Fig. 15) saameget mere erindrer den os om den christne Kunsts første Dage. Laa Apollotanken allerede til Grund for Katakombekunstens Fantasier, forsvandt den efterhaanden i Middelalderen, saa var den dog saa ofte bleven synlig for Kunstneren i de ældre Billeder, at han turde vove endnu engang at indføre Hedningguden i den christne Kirke: en straalende og flammende Solgud, hvis Glød fortærer de Fordømte, medens hans Varme saliggjør de Velsignede i hans Nærhed. Som Apollo Belvedere, hvis Hoved han har benyttet, medens Holdningen tydelig erindrer om den forhen s. k. Orcagna i Campo santo i Pisa, — som Apollo Belvedere, men kun i endnu højere Grad lig en fængslet Lynstraale,

bryder han pludselig frem, saa at man uvilkaarligt erindres om, at „Herrens Dag kommer som en Tyv om Natten“ og tillige om, at hans Ankomst skal være som Lynets, der udgaar fra Østen og skinner til Vesten. Saaledes se vi da endnu engang og netop i Typens Opløsningstime alle Christusbilledets Hovedformer samle sig paa storartet Maade i en og samme Kunstners Haand — idet Typen netop gjennem ham forflygtiger sig.

Endskjønt Michelagniolos Aand beherskede to Aarhundreder, tør vi vel sige, at om Noget endnu sammenholdt den sig opløsende Type, var det ikke Kirken, men de store Renaissancemesteres Forbilleder. Naar Poussin direkte og aabent, efter sin egen Tilstaaelse danner sin Christus efter Zeusbillederne, naar Caraccierne og de øvrige Bolognesere indtil Guido, naar Rubens og van Dyck, kort: det 17de Aarhundredes fleste Kunstnere under mange individuelle Omdannelser dog fastholdt Renaissanceidealets Grundtræk, saa er det alene at tilskrive de fem ovenfor nævnte Kunstnere.

Ikonografisk Oversigt.

Ikonografisk Oversigt.

Nicola Pisano, Prædikestol i Baptisteriet i Pisa: Christus paa Korset. Tid 1260. Herkuliske Former.

— — Prædikestol i Domen i Siena. Døende Christus. Som forrige. Uforholdsmæssig korte Arme.

I. Femtende Aarhundrede.

Lorenzo Ghiberti, De ældre Bronzedøre paa Baptisteriet i Florents. Antikiserende Christusbill. 1403—1422.

— — Døbefont i San Giovanni, Siena: Christi Daab. 1417.

Brunelleschi, Træcrucifix i Maria Novella, Florents.

Masolino, Korsfæstelsen i San Clemente, Rom. (Masaccio?)

Masaccio, Treenighedscrucifix i Maria Novella, Florents.

Domenico Ghirlandajo, Christus i Capella Sistina, Rom (1474—1480).

Donatello, Stencrucifix i Sta. Croce, Florents.

— Træcrucifix, sammesteds.

Luca Signorelli, Korsnedtagelsen i Domen i Cortona. 1502.

— Nadveren, sammesteds. 1512.

— Den døde Christus, i Compagnia di San Nicolo, Cortona.

Andrea Mantegna, Den døde Christus, holdt af Engle, i Berlins Musæum. (Bellini?)

— Korsfæstelsen i Louvre, Paris.

Pietro Perugino, Gravlæggelsen i Palazzo Pitti, Florents.

II. Sextende Aarhundrede.

Leonardo da Vinci, Den hellige Nadvere i Refectoriet i Maria delle Grazie, Milano. (Se Raffael Morghens Stik.) Haandt. i Brera (Fig. 82).

Giovanni Bellini (Cima?), Staaende Christus i Musæet i Berlin. Tegning til dette Hoved i Brera, Milano.

— Staaende Christus i Dresdenergaleriet.

— Christus i Emmaus, Venedig.

Tizian, Christo della moneta, Dresdenergaleriet (Fig. 83).

Pordenone, Christus og Syndersken, Musæet i Berlin.

Antonio Allegri da Correggio, Ecce homo i Nationalgalery, London.

Ant. A. da Correggios Skole, Veronikahoved i Musæet i Berlin (Lombardisk Skole?).

Fra Bartolomeo di San Marco, Christus i Pallazzo Pitti, Florents.

Raffael Santi, Christus i Disputa, Stanzerne i Vatikanet, Rom.

— Christus i Loggierne, Vatikanet, Rom.

— Gud Fader-Billederne i Loggierne og Ezechiels Syn.

— Pasce oves meas, Carton, South-Kensington, London.

— Det underbare Fiskedræt, Carton, South-Kensington, London.

— Spasimo della Sicilia, Musæet i Madrid.

— Transfigurationen, Vatikanets Galeri, Rom (Fig. 84).

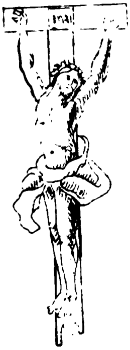
Michelagniolo Buonarroti, Pieta i Peterskirken i Rom. 1498.

— Gud Fader i Skabelsebillederne i Capella Sistinas Tag. Vatikanet. 1508—12.

— Christusstatue i Maria sopra Minerva i Rom. 1521.

— Christus i „den yderste Dom", Capella Sistina, ca. 1537 (Fig. 85 og 15).

87



90

88

92

86

Alfred Fosterud, lith. Christiania.

Det 17 Aarhundredes Christus.

P. Delaroche, Christushoved.

B.

Strid mellem det 17de Aarhundredes typeconserverende og typeopløsende Retning.

(Laokoontypus. Typens Nationalisering. Jansenisttypus.)

(1600—1750.)

Det 16de Aarhundrede havde, skjønt det bidrog til at opløse den kirkelige Typus, sat noget Andet i dens Sted, idet det bevidst og umiddelbart øste af den samme Kilde, af hvilken i Kirkens Begyndelse denne selv, famlende og halvt skjulende det for sig selv, havde øst sin Christusskikkelse: af den antike Kunst; men, udrustet med langt større kunstnerisk Evne og Genialitet, og ikke bunden af nogen Fordom, havde Renaissancen sat et virkelig kunstnerisk Ideal paa den kirkelige Types Plads. Dette Ideal overtager nu det 17de Aarhundrede til videre Udvikling — og sprænger det sønder. Eklektikere og Ekstatikere.

Hvad som i kunsthistorisk Henseende væsentlig betegner det 17de Aarh.s Maleri er den overalt skarpt fremtrædende Modsætning mellem de idealistiske Skolers og Naturalisternes Opfatning. Nyskabende er Tiden kun paa de sidstnævntes Gebet; Idealisterne forholde sig alle eklektisk overfor det forrige Aarhundredes store Mestere, og de Bolognesiske Eklektikere af Caracciernes Skole ikke i højere Grad end t. Ex. Fransk-

mændene under Vouet, Poussin og Le Brun. Ja, hvad det Christotypiske angaar, slutter sig endog den friske Rubens nærmere til denne end til den modsatte Side. Men i skarpeste Contrast derimod staa saadanne Personligheder som Caravaggio og Rembrandt.

Man har paa den anden Side kunnet sammenfatte de italienske Skoler i dette Aarhundrede til en Enhed, ved som Periodens fælles Kjendemærke at betone det Ekstatiske i dens kunstneriske Fantasi, der taler ikke mindre ud af Caravaggios end af Caracciernes Skole. Kunstnerne svælgede i de mest udsvævende Fantasier, i Scener af „Henrykkelse", i Fremstillinger af de Helliges legemlige Lidelser. Da Eklektikerne opstillede Correggio som sit Mønster i Clairobscur og Colorit, overtoge de tillige fra ham hans passionerede Fremstillingsmaade af den legemlige og sjælelige Lidelse; da de valgte Michelagniolos Modellering og Tegning som Mønster, maatte hans Efterfølgelse naa sit Toppunkt i Marco Agrates Statue af den flaaede St. Bartholomeus i Domen i Milano, hvor Martyren, bærende sin Hud paa Armen, blotter sin hudløse Muskulatur for Beskuerens Øjne som Bevis for Kunstnerens fortrinlige anatomiske Studier. Fra begge Sider bliver den gamle St. Franciscus hentet op af sin Grav, for endnu engang at stigmatiseres, men dennegang væsentlig for at bringe til Anskuelse sin krampagtige, legemlige Smerte og sin Aands ekstatiske Henrykkelse paa den effektfuldeste Maade: den hellige falder i Afmagt af Smerte og Henrykkelse, og nu træder en modbydelig Række af sandselig-aandigt henrykte, afmægtige, lidende, krampefortrukne mandlige og især kvindelige Helgener frem for os: som Sta. Theresa i Kirken af samme Navn i Rom; særdeles ofte Maria Magdalena i forføreriske Former, med vrængte Øjne, jamrende under sin egen Svøbe (t. Ex. af Franceschini i Dresdenergalleriet). Og snart

vrimle baade Italien og Frankrige af Martyrer og Martyrinder med udskaarne Tunger, udspundne Tarme, udbrændte Øjne, afskaarne Bryster: hele Kirker forvandles til Slagterboder af den væmmeligste Art, og neppe frembød det gamle Macellum paa Mons Coelius i Rom som Slagterhus græsseligere Scener, end det frembyder, forvandlet til en christen Kirke for St. Stephanus, i de Slagterfantasier, hvormed en Tempesta og en Pomaranzio har besudlet dets Vægge. Kunsten havde kun pathologiske Interesser.

Naturligvis maatte ogsaa Christusfremstillingen bøje sig under denne Retning. Medens i Renaissancen den guddommelige Storhed afbrød Lidelsens Spidse, berøver nu Lidelsen den guddommelige Storhed dens Krone. Til at give denne Retning af Christusfremstillingen dens specifiske Form bidrog to kort forud gjorte Fund af Antiker, der begge netop lærte Kunstnerne, hvorledes Antiken fremstillede Smerten, og derved kunde laane de nyere Christusfremstillinger Maadehold og Værdighed.

Guido Renis Christus-Laokoon.

I det 16de Aarhundrede saa vi den Korsfæstede sædvanlig døende med sænket Hoved og med halvt lukkede Øjne bøje sig i det Herkulanske Dionysoshoveds Stilling: i det 17de Aarhundrede trække de bagre Halsmuskler sig sammen og den Korsfæstede kaster sit Hoved tilbage og vender sine Øjne mod Himlen, hvorved Bevægelsen forstærkes. Hvorfra denne paafaldende om end ikke pludselige Forandring? Allerede i Aaret 1506 havde man i Rom nær ved Titi Termer i det gamle Aqvarium, der endnu er bekjendt under Navnet Sette Sale fundet en antik Gruppe, der havde gjort et stærkt Indtryk paa Tiden ikke mindre ved sin til den højeste Spidse drevne Pathos end ved sin ophøjede Skjønhed: Laokoongruppen. Michelagniolo var dengang 31 Aar gammel.

Tre Fjerdedelsaarhundrede derefter gjorde man et endnu mærkeligere Fund; da man ved Porta San Giovanni, nær den gamle Porta Asinaria bragte den berømte Niobegruppe for Dagen. Dette skeede i 1583, 19 Aar efter Michelagniolos Død og 8 Aar efter Guido Renis Fødsel. Vi se ingen bestemte Spor af, at Laokoonhovedet har øvet nogen Indflydelse paa Michelagniolos Christusfremstilling, saa inderlig beslægtet end denne Figurs Aand var med Michelagniolos Kunst. „Af Kjærlighed til hende“ (Vittoria Colonna), fortæller Condivi, „udførte han (M. A.) en Tegning af Christus paa Korset, ikke som sædvanligt med Udseendet af en Død, men med guddommelig Holdning, Ansigtet løftet til Faderen, saa at han synes at udraabe: Eli, Eli! Man ser Legemet ikke synkende hen som et Lig, men endnu levende, zittre og krumme sig under de grusomme Smerter.“ Af denne Haandtegning existerer en gammel Copi i Oxfordersamlingen, men som langtfra, lig de senere Billeder fra det 17de Aarh. at kaste Hovedet tilbage, dog danner Overgangen til en ny Opfatning af Hovedbevægelsen, idet Øjnene se op, og Hovedet istedetfor at synke ned mod Brystet, er bøjet stærkt til Siden, hvilket slet ikke behøver at bero paa nogen Indflydelse fra Laokoon, i det Højeste tør man sige, at hin berømte antike Fremstilling af den legemlige Smerte kan have foresvævet ham, da han vendte Korslidelsens pathologiske Side frem. Derimod har sikkert denne berømte Tegning af Michelagniolo ikke været uden Indflydelse paa den følgende Tid. Det Samme gjælder om det opadskuende Hoved i Raffaels „Spasimo della Sicilia“.

For en Guido Renis ekstatisk-pathologiske Tidsalder derimod bleve de to Antiker af overordentlig Betydning, og vi se ogsaa, at Guido har viet dem et indtrængende Studium. Omendskjøndt Laokoonhovedet (Fig. 86) frembyder Billedet af den legemlige og Niobe-

hovedet af den aandelige Smerte (Fig. 87), indeholde de dog visse fælles Træk, som vi ville antegne.

Blandt disse spiller Øjenmusklernes Bevægelse den største, ja den næsten alt det Øvrige i sig indesluttende Rolle. Øjenbrynmuskelens indre Side trækker sig paa Grund af den hele Legemet gjennemzittrende (legemlige eller aandelige) Smerte — opad: det er det Hele; men i denne lille Bevægelse ligger hele Lidelsens dybt gribende Udtryk. Thi med denne Bevægelse sammenhænger den næsten umærkelige Trækning i Øjets Ringmuskel, der omslutter Øjelaagene og forener sig med Øjenbrynsmuskelen. Den indre Del af Øjenbrynspartiet har saaledes trukket sig opad, saa at det ydre Parti sænker sig nedad, hvorved Øjenbrynene altsaa erholde Retningen af Figuren . I Forbindelse med denne Øjenbrynenes Retning staar det nu, at ogsaa Pupillerne selv løfte sig opad, hvad der i Marmoret — hvor Pupillerne ikke ere udtrykte — bliver synligt ved Øjenlaagenes fine Spil og Retningen af det Hvide i Øjet. Vi maa tænke os Pupillerne som halvt skjulte under Øjelaaget, hvorved det vidt aabnede Øjes nedre Del bliver hvid, og netop faar det Udtryk, som er ejendommeligt saavel for Henrykkelsen som for den convulsiviske Smerte. Denne Øjets Retning mod Himlen hænger nu videre gjerne sammen med hele Hovedets Retning, idet Nakkens Muskler trække sig sammen og Ansigtets Plan vender sig opad i krampagtig Smerte. Denne Bevægelse er nu vistnok forskjellig motiveret hos Niobe og Laokoon: hos ham er den Følge af den convulsiviske Trækning, der behersker hans hele Legeme, hos hende derimod foretages den med Bevidsthed, idet hun retter sit Blik mod Gudetvillingerne deroppe, hvis Pile fra oven nedmeje hendes Børn; i begge Tilfælde bidrager dog Bevægelsen til at forstærke Udtrykket af Smerte. Hint Motiv har nu Guido Reni fra disse Figurer overført

i den christne Sfære. Niobe var ham Antikens „Mater Dolorosa“: en Moders Smerte over sit dræbte Barn maa i det Ydre frembringe det samme Udtryk, enten dette Barn dør paa Korset eller slaaes til Jorden af Apollons Pil. Mindre heldigt har han anvendt samme Motiv for sin Maria Magdalena, med større Held atter næsten kopieret en af Niobedøttrene for en af Horaerne i sin berømte „Aurora“ i Palazzo Rospigliosi.

Men ogsaa Christus selv blev af Guido inddragen i denne Kreds gjennem den Indflydelse som den døende Laokoon udøvede paa hans døende Christus. Her kunde han vistnok ikke directe overføre Typen; thi om ogsaa den sørgende Moder var den samme paa Sipylusbjerget som paa Golgatha, saa var derimod den i Convulsioner døende Laokoon langtfra den Samme som den paa Korset døende Frelser. Men Hovedets Stilling og Øjnenes Retning har han dog øjensynlig laant fra Laokoon, og saaledes se vi da det hidtil Dionysisk sænkede Hoved skue mod Himlen, Laokoontisk trukket tilbage og opad. Men at overhovedtaget dette Motiv kunde overføres fra Laokoon paa Christus, viser os, hvor dybt Tiden var geraadet ind i den ensidigt pathologiske Opfatning af den døende Christus. Og hvad Guido af den i ren legemlig, convulsivisk Smerte døende Laokoon ikke kunde bruge for sin Christus, det har han laant fra Niobes aandigtædle Smerte, og saaledes opstod Guidos berømte Hoved af den Tornekronede i Dresdenergalleriet (Fig. 88) og i Louvre. Idet det opadvendte Blik synes at sige: „Fader, forlad dem; thi de vide ikke, hvad de gjøre!“, skiller sig atter den døende Frelser, der kjærlighedsfuldt beder til sin Fader for sine Fiender, fra Antikens stolte, døende Moder, der ej engang nedlader sig til en Bøn til sine Fiender Guderne for sine egne Børn.

Er hint smertelige Træk i Typen, der var ejendommeligt for Guido saaledes oprindelig delvis laant

fra et kvindeligt Urbillede, saa træder dette endnu tydeligere frem i det blød-sentimentale Træk, til hvilket hans Efterlignere neddrage Guidos Niobemine. Saa især deleshed Carlo Dolci, hvis Christus, velsignende Brødet i Nadveren (i Dresdenergalleriet) næsten affekteret fordrejer Øjnene og sænker Hovedet tilbage.

I hvilket Forhold nu ogsaa de spanske Billeder af den korsfæstede, tornekronede Christus og Calderons glødende-sygelige Dramaer staa til den ekstatiske Periode i Italien, er vanskeligt at afgjøre, saalænge Spanien ved Krige og Revolutioner nutildags (1872) forbliver et for fredelige Studier næsten utilgjængeligt Land.

Naturalisterne og Idealets Nationalisering.

Naturalisterne maatte naturligvis paa sin Side i høj Grad bidrage til Typens Opløsning, idet hverken Kirkens Christuside, heller ikke Renaissancens kunstneriske Type for dem var af synderlig Betydning: for dem var Hovedspørgsmaalet: Hvorledes har han virkelig seet ud? Hvorledes er det Hele gaaet til i Virkeligheden? og om de end ofte besvarede disse Spørgsmaal naivt-ukritisk, saa gjaldt dog et Træk i Retning af Natur og Virkelighed dem mere end Tradition og Typus. Kun den Stilling, som Naturalisterne fremdeles indtoge til Kirken som Kirkemalere, holdt dem endnu en Smule fast ved Typen, medens Christusfiguren dog samtidigt maatte tjene dem som Experimentalfelt for Lysvirkning og Clairobscur &c. Dette var endog stundom Tilfældet hos Eklektikerne. Saaledes har t. Ex. den franske Kobberstikker Claude Mellan stukket et bekjendt Christushoved (Fig. 89) for overfor Poillys Skole at bevise Muligheden af en kraftig Modellering uden krydsende Linjer i Skatteringen, idet han begyndende ved Næsespidsen, gjennem en eneste, stadigt sig udvidende Spirallinje, snart af tykkere, snart af finere Consistents virkelig gjennem saadanne parallele Skatteringer fremmodellerede et

Christushoved — rigtignok et meget svagt Hoved, der netop vederlægger, hvad det vil bevise. Men at der for et saadant Experiment, midt i den fransk-eklektiske Skole, vælges et Christushoved, viser at dette Hoved ikke længer er omgivet af sin gamle, fromme, typiske Hellighed og Ukrænkelighed.

Ja, ogsaa de kirkelige Naturalister i de forskjellige Lande maatte med eller mod sin Vilje følge Tidens Retning og bidrage til Typens Opløsning, idet de, ikke mere sammenholdne af Kirkens Baand, laante Typen Træk, Farve og Karakteristik fra sin egen Nationalitet. Allerede den ideelle Cranach havde jo i det 16de Aarhundrede givet os et Exempel herpaa; nu, da Kunsten, løsreven fra Kirken, ogsaa udbredte sig over Spanien, Frankrige, Belgien, Holland, England o. s. v. tør vi ikke undre os over, at Christus ved Lazari Grav af Rubens eller en Christus i Gravlægningen af van Dyck har et ganske andet Udseende end en Christus af Caravaggio, eller at medens Poussin maler sin Christus-Zeus, Rembrandt fremstiller en Jøde fra Jødekvarteret i Amsterdam.

Ja, blandt alle det 17de Aarh.s Kunstnere har vel Ingen bragt Christusbilledet saaledes ud af den gamle Gjænge som den store Clairobscurist i Breestraat i Amsterdam. Som Protestant ganske løst fra den kirkelige Traditions Tvang, som Hollænder omgiven af en ikke just særdeles skjøn Menneskerace, og som Naturalist langt mere søgende det Karakteristiske end det Skjønne, havde han trefold Foranledning til fuldstændigt at bryde med den typiske Fremstilling. Endnu se vi ham t. Ex. i det bekjendte „Hundertguldenblatt“ og den store „Lazarus' Opvækkelse“ bibeholde noget af det Typiske; men ogsaa denne sidste Rest strejfer han af, naar han t. Ex. i „Nedtagelsen fra Korset“ eller „Ecce homo“ viser os et miserabelt Menneske-Exemplar, ved hvis Aasyn

Pl. XV.

89

Alfred Fosterud lith. Christiania.

Claude Mellans Spiral.

man næsten skulde tro, at Kunstneren havde hyldet de Før-Constantinske Kirkefædres Anskuelser om Christi Hæslighed. Disse Fremstillinger opstode, idet Rembrandt, istedetfor som Paolo Veronese at klæde Christi Samtidige i den Dragt, som Kunstnerens Tid og Land bar, i naturalistisk Ærlighed vilde gjøre det Jødiske orientalsk, og da der paa hans Tid ikke var ugentlig Dampskibsfart mellem Amsterdam og Jaffa, maatte indskrænke sig til at søge orientalske Sæder og Dragter i det nærliggende Jødekvarter i Amsterdam. Det var hans Orient, det var hans historiske Sandhed; den gik noget paa Overfladen, thi den søgte Sandheden i Turbaner og Kaftaner, i krumme Næser og Synagogeinteriører, og han betænkte derved ikke, at de Amsterdamer-Jødedrenges Costumer neppe var et Haar mere lige Christi og hans Samtidiges end de venetianske Adelsmænds, der havde siddet Model for Paolo Veronese. Interessant er iallefald den Maade, hvorpaa Rembrandt søgte at skaffe sine Christusfremstillinger historisk Sandhed, fordi den viser, hvor grundforskjelligt Eklektikernes og Naturalisternes Begreb om og Følelse for historisk Opfatning og Troskab var.

De Jansenistiske Christusbilleder.

Idet Typen saaledes snart ligger under for nationale, snart for individuelle Indflydelser, bliver den Opløsningsproces tydelig, i hvilken Typen er indbegreben, og denne Opløsning finder sin Afslutning i vor egen Tid. En kirkelig Bekjendelses sidste Forsøg paa at consolidere en Christustypus i Forbindelse med og som Udtryk for sit Lærebegreb, var Jansenisternes, et Forsøg paa en ejendommelig Typefixering som Symbol paa en dogmatisk Separatisme.

Jansenius, en from theologisk Professor i Löwen, senere Biskop i Ypern, efterlod ved sin Død et Skrift „Augustinus“, der udkom i Löwen 1640. Bogens Indhold var dog tidligere bekjendt, og havde fremkaldt en egen Sekt: Jansenisterne. Jansenius paastod, at

Christus, i Overensstemmelse med Augustins Prædestinationslære, ingenlunde var død for alle Mennesker, men kun for dem, der fra Begyndelsen vare udvalgte af Gud. I Overensstemmelse hermed mente de, at Christus ikke var død paa Korset med for Alle aabnede, hele Jorden indbydende, horizontalt udbredte Arme, men at hans Arme havde været fæstede tæt ved hinanden vertikalt hængende over hans Hoved (Fig. 90). Saaledes fremstillede ogsaa de Jansenistiske Kunstnere ham. Denne Stilling var nu ingenlunde en Opfindelse af Jansenisterne; thi vi finde stundom slige Billeder allerede før Jansenii Tid; kun adopterede de disse Billeder, som symbolsk udtrykkende deres Dogma, og udviklede denne Fremstillingsmaade videre, idet de tillige befæstede Fødderne paa de romanske Crucifixers Maade ved Siden af hinanden, med to Nagler, og gave Korset Formen T. Paa den anden Side gjennemførte de ej heller altid alle disse Kjendemærker i sine Billeder: den strenge Typedannelse var denne Tid altfor vanskelig; og ejendommeligt er det, at medens Ikkejansenister som Rubens og i vor Tid Prudhon, undertiden — ialtfald delvis — fremstille den Korsfæstede paa Jansenistisk Vis, have visse Jansenistiske Malere som t. Ex. Philippe de Champaigne, endskjønt Crucifixmalere, ikke udført et eneste Crucifix i Jansenistisk Stilling, et Bevis paa, at denne Fremstillingsmaade ikke engang formaaede helt at gjennemtrænge Sekten selv.

Ikonografisk Oversigt.

I. Laokoontiske Christusbilleder.

Ikonografisk Oversigt.

Guido Reni, Tornekronet Christus i Dresdenergaleriet. (Fig. 88.)
— Tornekronet Christus i Louvre.
— Tornekronet Christus i Palazzo Corsini, Rom.

Carlo Dolci, Christus velsignende Brødet, i Dresdenergaleriet.

— Ecce homo, i Münchens Alte Pinakothek No. 1220 (628).

II. Naturalistiske og nationaliserende Billeder.

Caravaggio, Christi Tornekroning, i Alte Pinakothek i München.

— Korsfæstelsen i Eremitagen i Petersburg.

— Gravlægningen i Vatikanets Galeri i Rom.

Peter Paul Rubens, Korsnedtagelsen i Domkirken i Antwerpen.

— Lazari Opvækkelse, Musæet i Berlin.

Antoni van Dyck, Gravlægningen, Musæet i Berlin.

Claude Mellan, Christushovedet, udført i en Spirallinje, Kobberstik (Fig. 89).

Rembrandt van Ryn, Christus i Hundertguldenblatt, Radering.

— Christus i Lazari Opvækkelse, Radering.

— Christus i Ecce homo, Radering.

— Christus i Nedtagelsen fra Korset, Radering.

III. Jansenistiske Crucifixer.

Peter Paul Rubens, Christus paa Korset, Antwerpens Musæum (ikke gjennemført).

Jerome de Quesnoy, Ibenholtcrucifix i la Chapelle de l'eveche i Gent (ikke gjennemført, afb. hos Demmin, Encycl.)

Pieter Soutman, Crucifix, Kobberstik efter Rubens.

Ubekj. Mester, Crucifix med flagrende Draperi, Kobberstik i „L'explication du mystère de la passion", Paris 1729. Typisk jansenistisk. (Fig. 90.)

François Laurent, skulpteret Træcrucifix hos Hr. Vervloet i Brüssel. Typisk jansenistisk (Kunstneren var født 1781, Elev af Pieter Valck og Jan Franz van Geel.) Afb.: Demmin l. c.

Prudhon, Crucifix i Salonen 1822.

Titelbilledet til Ernest Renans „Vie de Jesus".

C.

Christustypens fuldstændige Opløsning.

Det protestantiske Liv havde allerede forlængst sat det historiske og Genre-Maleriet paa den Plads, hvor tidligere det religiøse Maleri var udelukkende Herskerinde; det var ikke længer nødvendigt, at Kunstneren, naar han ønskede at male en Stueinteriør eller en Kjøkkenscene, i alt Fald maatte lade Christus t. Ex. med to Disciple i Emaus være synlige gjennem en halvaaben Dør i Baggrunden: Livet i og for sig var blevet en værdig Gjenstand for Kunsten, Livet med sine Glæder og Lidelser, med sit uendelig rige Indhold af Godt som af Ondt. Skildringen af det Menneskelige saaledes som det i sig aabenbarer eller tilslører, fremmer eller fornægter det Guddommelige, var blevet Kunstens Stof, og heraf voxede den Erkjendelse frem, at Fremstillingen af Livet selv er den virkelige og sande Fremstilling af det Gud-Menneskelige, af Himlen som af Helvede — Mennesket bærer dem begge i sit eget Bryst, — og at Idealmennesket, at Christus selv som højeste Spidse vistnok ogsaa er Spidsen af Livets kunstneriske Fremstilling, ligesom Djævlen er dens dybeste Afgrund, men en Spidse og en Afgrund, der egentlig — som altid de højeste Toppe og de dybeste Svælg — neppe lade sig naa af

Opløsningens Grund i Protestantismen.

den menneskelige Fod. Det fremstillelige Gudmenneskelige i vor Tid er selve den menneskelige Karakter, og det absolut Gode er som det absolut Onde utilgjængeligt for Kunsten som for Tanken: den rige, uendelige Verden, som handler og lider, som kjæmper og stræber mellem disse to Poler, er den kunstneriske Fremstillings Rige. Hermed er Christusfremstillingens Overgang i den menneskelige Karakterskildring given. Vi have nu kun tilbage at fremstille den Maade, hvorpaa denne Overgang, denne Opløsning i Karakterfremstillingen, som først i vort Aarhundrede er fremtraadt med fuld Bevidsthed, historisk har udviklet sig.

Nasarenerne: det specifisk-religiøse Maleri.

Naturligvis er, hvad vi her have udtalt, ikke at forstaa saaledes, som var det religiøse Maleris og Christusfremstillingens Tid nu engang for alle til Ende, som havde Kunsten opgivet at fremstille Christus som noget Ugjørligt, Umuligt; vi mene kun at Menneskene have forstaaet, at det kun er givet Religiøsiteten, men ikke Kunsten, at aande frit i denne høje Ætherluft, og at derfor det religiøse Maleri og specielt Christusfremstillingen ikke mere kan være bestemmende for, end mindre som engang eneherskende i Tidens Kunst. Saa længe endnu en Kunstens Rose slynger sig om Troens Kors, vil der gives en religiøs Kunst, men den har sin Sfære for sig selv og behersker ikke mere hverken Livet eller Kunsten. I denne Kreds sætte vi da de fromme Nazarenere: den ædle, stille Fiesole-Overbeck, med hans rene Christusfigurer, saavel som Orsel, der vilde „døbe Grækeroldet"; Veit, Steinle, Führich, Deger, Ittenbach og Brødrene Müller, Schnorr v. Carolsfelds Bibelfremstillinger, saavel som vor Tids Raffaels, Hippolyte Flandrius herlig-fromme Fresker, men de stille sig alle udenfor Forholdet til Tidens Kunst forøvrigt, de fortsætte Middelalderen; vi have her kun at betragte den Berøring, i hvilken Christustypen træder til Nutidens Kunstretninger.

Netop i den døende Types Opløsningstime flammer dens Lys for et Øjeblik op midt i det høje Nordens Protestantisme: den nyopstandne Græcicismes ophøjede Mester, den store Danske **Berthel Thorvaldsen** skaber sin højt berømte Christus i Frue Kirke i Kjøbenhavn (Fig. 92). Thorvald-sens Christus.

Paa en protestantisk Kirkes Alter staar da her paa engang majestætisk-værdig og indbydende-kjærligheds-fuld denne Christus, modelleret af de anakreontiske Basreliefers, Jasons og Alexandertogets Mester. Den store Kunstner gik til dette Værk med den fulde Bevidsthed om, hvad der her fordredes af ham. Var det sandt, at kun den katholske Kirke kan befordre det religiøse Maleri, — mente han — saa vilde han her vise, at for Protestantismens klare Aand netop den religiøse Billedhuggerkunst var et adæqvat kunstnerisk Udtryk. Og om han derfor ogsaa, han, Skaberen af de fuldblodige græske Helte, i Begyndelsen var tvivlsom om, hvad han skulde gjøre ud af „denne hektiske Mand“ *), saa vidste han dog meget vel, at det var hans **kunstneriske** Kjærlighed, hans **kunstneriske** Tro paa sin Fremstillings Gjenstand, der skulde forlene denne dens Skjønhed og Ophøjethed, — men ikke hans **religiøse** Tro. Derfor svarede han ganske rigtigt Nazarenerne, der forekastede ham, at han paa sit religiøse Standpunkt, han, der formede Eros og Chariterne, nu vilde vie sig til en Opgave, som han ej var mægtig at løse, „da han ej havde den rette Tro“: „Jeg har jo dog ikke troet paa de græske Guder — og de ere dog lykkedes mig!“

Tydeligt nok taler her den nyere Kunsts Aand ud af dens største Søns Mund. Og kunstnerisk lykkedes Christusstatuen ham visselig ogsaa; men hans græske Aand fornægtede sig dog heller ikke i hans

*) Julius Lange: Om Kunstværdi. Kjøbenhavn 1876.

christelige Værk. At der taler mere af en græsk Gud end af den lidende Menneskesøn ud af disse Træk, vil Enhver se. Tag blot engang Zeus Otricolimasken med de nærmest omkring Panden liggende Haarmasser og læg ved Siden af Thorvaldsens Christushoveds Maske, og vi skulle klart se, at Thorvaldsens Christus er en omkring 20 Aar yngre græsk Zeus. Tage vi atter denne Christusprofil og lægge den ved Siden af den Eliske Zeusmynt, ville vi ikke have nogen Tvivl om deres store Lighed. Saaledes et christeligt Kunstverk, men som visselig taler til os i græsk Tungemaal. En tidligere Tid havde vistnok ogsaa ganske naivt laant sin Christustypus fra de græske Gudebilleder, som rigtignok tilsidst bleve forvidskede til Ukjendelighed, og Renaissancen havde uden videre at reflektere derover atter bragt disse Urbilleder i Ære. Vor Tid derimod føler, siden vi netop indenfor Protestantismen have faaet Øjnene op derfor, at netop det Christelige i Christus er os ufremstilleligt, at egentlig kun et græsk Skjønhedsideal er det for os blivende i Christusfremstillingen — føler det netop ved Tidens største Verk, ved Thorvaldsens Christus. Et Udtryk for denne Følelse var den engang hørte Klage, at denne Christus, stillet paa en christen Kirkes Alter, netop fordi han saa kjærlighedsfuldt aabner sine Arme, som vilde han sige „Fred være med Eder!“ eller „Kommer hid til mig alle I, som arbejde og ere besværede, jeg vil give Eder Hvile“ — netop skuffer os saa meget sikrere, fordi han, hvis vi ville kaste os i disse Arme, bliver staaende marmorkold og ikke kan give os denne Hvile. Tør vi dog i Kunstens Verker ikke søge religiøs, men netop kunstnerisk Opbyggelse. For den Christne er netop ikke som for Grækerne Kunsten den højeste religiøse Aabenbarelse; for vor Tid er paa den anden Side Kunstverkerne heller ikke som for Middelalderen — undergjørende. Middelalderens gamle, hæslige

Pl. XVI.

91

Alfred Fosterud. lith. Christiania.

Thorvaldsens Christus.

Christusbilleder havde, idet de opfattedes rent stofligt, skjænket Ro til mangen træt Sjæl, denne ophøjede Figur kunde ingen saadan skjænke. Thi netop fordi det kunstneriske i den helt optager Beskueren, formaar den ikke mere at vække den religiøse Andagt. Det ligger i den moderne Protestantismens Aand, at overhovedtaget intet Billede af Christus kan skjænke det, som man tidligere fordrede af dette Billede: Christusbilledets Tid er forbi, og var egentlig allerede forbi ved den kunstneriske Renaissances Begyndelse, skjønt vi først nu og i Protestantismen mærke det.

Hist og her opstaa endnu ogsaa paa den verdslige Kunsts Gebet Idealbilleder af Christus. Saaledes har t. Ex. Billedhuggeren Dannecker to Gange fremstillet Christus efter den ældre Typus som Læreren, der henpegende paa sig selv siger: „Jeg er Vejen, Sandheden og Livet". Det første af disse Billeder, der opstod mellem 1810 og 1820 blev kjøbt af Kejserinden af Rusland og ført til Moskwa, det andet anvendt af Grevinde Thurn und Taxis til hendes Mands Gravmæle i Neresheim, Schwaben. Ary Scheffer har ved Siden af sine lidt interessant-matte og sentimentale, men iallefald betydelige Billeder ogsaa nogle Christusfremstillinger i større Compositioner: Christus som Verdensdommer og Christus som Trøster. Indtrykket, der gjør Fordring paa at være opbyggende, stiller os nærmest overfor en romantisk-æsthetisk Christus og er saaledes utilfredsstillende fra alle Sider. Ogsaa Paul Delaroche har leveret et smukt ungdommeligt, skjægprydet Hoved (Fig. 91). Som et sælsomt Foretagende midt i vor ellers saa praktiske Tid kan det antegnes, at der for en Del Aar siden i Berlin dannede sig en Forening af Kunstnere og Kunstvenner, med det Maal at fremkalde et tilfredsstillende Christusbillede. Foreningen har næppe naaet sit Maal, og vil vel aldrig naa

De sidste Ideal-billeder.

det. Mindst gjennem Gabriel Max, som nylig har skjænket os en temmelig sentimental-sødlig Veronikådug, men som har den priselige Egenskab, at Billedet, naar man betragter det, pludselig slaar de lukkede Øjne op. Det hele uværdige Legeværk bestaar deri, at Pupillerne ere indtegnede som svage Skygger i de lukkede, allerede i og for sig dybt skyggede Øjenlaage, og idet man bliver dette vaer, ser det nøjagtigt ud, som om Billedet i samme Øjeblik aabnede Øjnene. I Middelalderen vilde det være blevet udraabt som Underværk eller Trolddom; i vor Tid har vi et andet, mindre velklingende Navn for Tingen, men som heldigvis hverken fører En ind i Helgenfortegnelsen eller op paa Baalet. Saaledes bære selve Typebillederne Typens Opløsning omkring med sig.

Typens Opløsning gjennem den ethnografisk-archæologisk-rationalistiske Kunst.

Hvad der har bidraget til hurtigt at ødelægge Typen, er den Fremtoning, som jeg med et kompliceret Ord skulde ville kalde: den ethnografisk-archæologisk-rationalistiske Kunst, hvis Væsen og Veje vi endnu i Korthed maa skildre.

Vor Tid er de lette Kommunikationers Tid. Medens Paul Veronese sætter sin Christus ind i en Omgivelse af venetianske Adelsmænd fra egen Tid, og Rembrandt tror at gjøre dybe orientalske Studier, naar han gaar ud i Jødekvarteret i Amsterdam for at studere Costume og Modeller, gjøre i vore Dage Kunstnerne en Rejse til Palæstina lettere end de fordum rejste fra München til Rom, og enhver dannet Mand kjender i vore Dage Forholdene i Jerusalem og ved Jordan paa Christi Tid bedre end man for nogle Menneskealdere siden kjendte en tyve Mile fra Hjemmet liggende Stad.

En hollandsk Jøde, en venetiansk Adelsmand, en italiensk Bondemodel fra den spanske Trappe, tilfredsstiller i lige ringe Grad vor Tids Fordringer til det, som kaldes Christusfremstillingens Troskab og Sand-

hed — og ligesaa lidt tilfredsstilles denne ved en eller anden græsk Gudetypus. Vil man se Christi Vandring paa Jorden i hans Folk fremstillet, saa vil man se den virkelige Tømmermandssøn Josva Ben Josef af Nazara vandre mellem virkelige Fiskere fra Genezareth; man spørger ikke mere efter den romerske Tunica og Toga, hvis Rødt og Blaat skulde symbolisere Kjærlighed og Sandhed; endnu mindre spørges der efter Korsglorien, med bedækket Hoved bør Christus som enhver Orientaler optræde i den glødende Solhede; en Jøde blandt Jøder, et Barn af sit Folk, tør hans Profil ikke være græsk, men optræde med hans Folks karakteristiske Nationalpræg, en ædel Afspejling af det Største og Bedste, som kan bo i denne Folketype: ingen græsk Skjønhedstypus, selv ikke den skjønneste tilfredsstiller mere vor Tids Sans for det Realistiske. Kunstneren maa med den ethnografiske Forskers og Archæologens Øje gjennemstudere og som Kunstner paany gjennemleve Landets og Folkets Liv, dets klimatiske og sociale og kulturhistoriske Forholde. Vi kjende jo nu gjennem egne Rejser eller iallefald gjennem Rejsebeskrivelser og archæologiske Afbildninger Orienten langt bedre end ikke blot Middelalderens og Renaissancens største Malere, men ogsaa bedre end deres største Forskere, og naar Kunsten i vore Dage ligesom Constantins Tid atter spørger efter Christi Ydre, er det Videbegjærligheden, der ikke søger efter den for altid tabte Typus, men saa meget mere efter hans Optrædens historiske Kolorit.

Saaledes finde vi da i vor Tids Fremstillinger af Christi Liv en ethnografisk-archæologisk Tendents, og i det Øjeblik dette bliver Tilfældet, maa Christustypen selv træde i Baggrunden. Men kan dette frembringe et religiøst Maleri? Visselig ikke. Iallefald har denne Skoles Stormester endnu ikke vist sig. Allerede Horace Vernet anvendte sine orientalske Beduinstudier

fra Krigen i Algier til religiøse Billeder, som hans Judith og Rebecca med Eleazar; men sin interessanteste Repræsentant har denne Skole iallefald i Theodore Chasserieau (f. 1819 † 1856). Han har fuldført Racestudiet i det religiøse Maleri. Men derfor valgte han ogsaa Gjenstande, der svarede til hans Tilbøjelighed. Hans Malerier i Baptisteriekapellet i St. Roch fremstille St. Philip, der døber Kandaces Kammersvend fra Morland og Frans Xavier, døbende Indianer og Japaneser; her knytter den væsentligste Interesse sig til den Maade, hvorpaa han har gjengivet forskjellige Nationaltyper. Men naar han ikke fandt tjenlige Motiver, gik det ilde. Hans Korsnedtagelse i Hemicyklen i St. Philippe er slet ikke tiltalende; thi hvor Christi Personlighed, som i den bildende Kunst kun kan virke gjennem Formens Adel og Højhed, ved sin ydre Fremtrædens Skjønhed eller ophøjede Karakteristik, ikke mere som hos Fiesole og Tizian taler dette for alle forstaaelige Sprog, men drages ind i en maaske endog uskjøn Nationaltypes Tilfældigheder, som her i det semitisk Brune (halvt arabisk, halvt jødisk) — der ophører den overhovedtaget at være Midtpunkt i den kunstneriske Interesse. Da bliver Staffagen Hovedsag. Derfor taber sig i Gustave Dorés berømte Illustrationer til Bibelen det Religiøses ophøjede Karakter i musikalsk-sentimentale Landskabsstemninger, hvor bizarre Belysninger og karakterisk, archæologisk rigtigt Biværk næsten frembringer hele Virkningen, og Christus og de øvrige Hovedpersoner i det nye Testamente egentlig kun er Staffage i det romantiske Landskabsbillede. Derfor viser Christus i Regnaults Illustrationer til Renans „Vie de Jesus“ sig som en Araber blandt Arabere, og ved første Øjekast kan det synes vanskeligt nok at sige, hvilken af de to foran Pilatus staaende Personer er Verdens Frelser og hvilken er Morderen Barabas. Det er næsten, som vilde han

ogsaa i Typen gjennemføre deres Navnelighed*). Den tydske Maler Gebhard har maaske bedst af Alle forstaaet at gjennemføre denne realistiske Tendents i sin „Nadvere“, hvor Christus, en Mand af Folket, sidder som en Husfader hos sine Kjære i Kredsen af Fiskerne fra Genezareth. Mindre smagelige er os hans, paa Udtryk af Jammer anlagte „Korsfæstelse“ i Kunsthallen i Hamburg, saavelsom hans „Jairi Datter“. Her er Christus vistnok ikke den Troldmand, der i Gustaf Richters berømte Billede, hæver Pigen fra Lejet ved sit Blik — men han er derimod i Gebhards Billede saameget mere den flinke Landsbylæge, der konstaterer et interessant Tilfælde af Skindød med Ordene: „Pigen er ikke død, hun sover“.

Naar Christus i Leon Bonnats „Korsfæstelse“ (i Salonen 1875) hænger paa Korset som en almindelig Modelfigur uden al Ophøjethed — saa at Interessen fæster sig mere ved en tydelig synlig Aaresvulst paa det ene Ben end ved den for Verden døende Frelser, og altsaa bestemt angiver, at her kun er fremstillet et temmelig sædvanligt Menneske, der blev berømt som Offer for et Justitsmord, — da sige vi endnu engang som ved alle disse Fænomener: Typen er opløst.

Saa ophøjet end den russiske Billedhugger Marc Antokolskys Statue: „Christus i Forhør“ staar over Bonnats Korsfæstelse, saavel saadan som den saas i Marmor paa Pariserudstillingen 1878, som i den endnu langt virkningsfuldere i Bronze i Kunstnerens Atelier, saa dybt end denne ædle og simple Aabenbarelse af den bundne Frelser taler til vor Følelse og vor Fantasi, maa man dog tilstaa, at Meget af dette Indtryk netop beror paa, at Kunstneren fuldstændig har brudt med den traditionelle Typus og netop derved er bleven sat

---

*) Barabbas, ifølge en Evangeliecodex egentlig „Josva Bar Abba“ betyder: „Jesus, Faderens Søn“. Se Keim, Leben Jesu.

i Stand til at skabe noget Nyt og overraskende Skjønt. Her er imidlertid opstaaet et betydeligt Kunstverk af ophøjet Virkning, omendskjønt intet af Typen hefter ved Arbejdet. Det Menneskelige er dog her kommet til sin Ret.

Kort sagt: Man søger overhovedtaget ikke mere Christi Billede i denne Biblia panperum, som kaldes den bildende Kunst. Og hvad sker nu? I samme Øjeblik som den ethnografisk-archæologiske Rationalisme opløser den plastiske og malende Christusfremstilling, aabner den en ny Bane i Literaturen.

„En Mand“, siger en nyere tydsk Forfatter*), „en Mand, begavet med en usædvanlig Fantasi, hjemme i Palæstina, bekjendt med de lærde Undersøgelser over de enkelte Evangeliers Forhold til Christi Tid, fortrolig med Sprogets Behandling og en læselig Stils Hemmeligheder, følende, at for Tiden ikke saameget den bildende Kunst som meget mere en velskreven Prosa frembyder Midlet til let og i videre Kredse at gjøre sig forstaaelig, søger en Udvej af Forestillingernes uhyre Virvar og sætter i Stedet for dette malede Palæstina, paa hvis Træer, Bjerge, Stæder, Huse og Dragter Ingen mere troede, — men som Alle dog holdt fast ved, fordi man nu engang behøver Forestillinger, — en Række simple, lokalt farvede, overraskende nye og dog med tillokkende Sandhed fyldte Anskuelser, og idet han tillige — med Omgaaen af alle hine tusinde Gange udmyntede Scener, uden hvilke det store Drama nu slet ikke tidligere kunde tænkes — sætter en ganske anderledes valgt Række af simple Momenter, synes han med et Slag at have kastet det Falske til Side og opdaget det Rigtige. Allerede for længere Tid siden vare franske Malere begyndte, fortrolige med Orienten, at male de evan-

*) H. Grimm, „Ueber Künstler und Kunstwerke“, 1865, II.

geliske Begivenheder under nye Betingelser: Renan leverer den sidste Konsekvents af denne Retning: hans Bog er et malerisk Verk i Ord. Og ogsaa deri arbejder han ganske i den nyeste Kunsts Retning, at han hovedsagelig givende Stemninger, landskabelige som historiske, mere henstiller Christi Figur gjennem Modsætningen til de andre, fra hvilke den løser sig, end gjennem faste Linier, der tegne ham storartet og simpelt. Og Publikum — henrykt over dette Maleri og yderst villigt til at tilbytte sig denne tilsyneladende saa troværdige Simpelhed for den brogede, uudholdelige Forvirring, fra hvilken det nu føler sig befriet, ser de Ting, om hvilke der fortælles, saa levende for sine Øjne, at det ganske hengiver sig til Verkets Trylleri". Vi se det: Typen er opløst: Literaturen er traadt i Kunstens Sted.

Ikonografisk Oversigt.

Ikonografisk Oversigt.

Dannecker: Christus lærende, i Moskwa og i Neresheim, Schwaben.

Thorvaldsen: Christus i Fruekirke i Kjøbenhavn.

Overbeck: Jesu Liv.

Schnorr v. Carolsfeld: Bibel in Bildern.

Hippolyte Flandrin: De nytestamentlige Fresker i St. Germain de Près, Paris.

Ary Scheffer: Christus Consolator, Antwerpen.

— Christus, Verdensdommer.

Paul Delaroche: Christushoved.

Gabriel Max: Veronikahoved.

Theodore Chasserieau: Korsnedtagelsen i St. Philippe, Paris.

Gustave Doré: Bibelen i Billeder.

Regnault: Illustrationer til Renans „Vie de Jesus".

Gebhardt: Korsfæstelsen, Kunsthalle, Hamburg.

Gebhardt: Jairi Datters Opvækkelse.
— : Den hellige Nadvere i Berlin.
Gustav Richter: Jairi Datters Opvækkelse.
Bonnat: Korsfæstelsen (Salonen 1875), Paris.
Marc Antokolsky: Christus i Forhør (Verdensudstillingen 1878), Paris.

Den indirekte Christusfremstilling.

I rigtig Følelse af, at Christusfremstillingen, hvorledes man end griber den an, ikke mere som saadan kan tilfredsstille Tiden, medens i en anden Mening det Skjønnes, Godes og Sandes Ideal dog altid er og bliver Kunstens højeste Baggrund, have mange Kunstnere grebet til et ejendommeligt Middel: at fremstille det Ufremstillelige, idet de netop ikke fremstille det. Der er opstaaet Noget, paa hvilket jeg gjerne sluttelig vilde henlede Opmærksomheden for et Øjeblik, og som jeg med et fra Fotografien laant Udtryk, vilde kalde den negative, eller rigtigere den indirekte Christusfremstilling. Mine Læsere have sikkert ialfald hørt tale om en Tegning, der for Øjet fremstiller to Træer, men som skjuler Napoleon I's Portræt. Man kan længe søge forgjæves for at finde Napoleon i eller under Træerne, indtil man paa engang opdager, at Omridslinierne af de mod hinanden vendende Sider af Træerne nøjagtigt mod Luften danne det velbekjendte Profil med den lille Corporalshat og de korslagte Arme, altsaa Napoleonsilhouetten. Og er den engang seet, kan man siden aldrig se Træerne uden strax tillige at se Portrætet. Nuvel: paa en lignende Maade har den moderne Kunst forsøgt at gjøre med Christusbilledet: den fremstiller en eller anden Scene, der nær berører hans Personlighed paa den Maade, at Christusfiguren, skjønt ikke synlig, dog paa Grund af den Billedet gjennemstrømmende Tanke, bliver det Heles

Centralpunkt. Kunsten betragter ligesom hans Historie fra Siden, bag Coulisserne, i Momenter, der ellers ikke sædvanlig betragtes, og i hvilke han kun indirekte tager Del. Man lader de udbrugte Sujetter ligge, og gaar ligesom omkring hans Figur for kun at fremstille hans Omgivelse, vis paa, at hans ophøjede Skikkelse netop tydeligst vil vise sin Silhouette i det for Fantasien aabent ladte Rum, som hans Fraværelse har frembragt.

To Exempler, et paa en ny Behandling af et gammelt Sujet, et paa Behandlingen af et nyt Sujet, ville være nok for at tydeliggjøre, hvad vi mene.

I Christiansborgs Galleri i Kjøbenhavn har den danske Maler Carl Bloch en Fremstilling af Jairi Datters Opvækkelse. Gustav Richter har givet os den mægtige Troldmand, Gebhardt den gemytlige Landsbylæge — Ingen af dem har frembragt det rette Indtryk. Bloch giver os en ganske menneskelig Scene. Den blege, skjønne Pige ligger død paa Lejet, belyst af en Lampe, og den ensomme Moder sidder trøstesløs grædende ved en Elskedes Lig — et gribende Billede af ren, menneskelig Sorg. Faderen er borte, for at søge Hjælp hos Nazaræeren, dog vi se det: det er for sent. — Men i Aftendæmringens Tvelys se vi fjernt i Baggrunden en Gruppe nærme sig, og i den ahner man Omridset af en velkjendt Skikkelse. Aftenstjernen zittrer betydningsfuldt lige over dens Pande: det er den guddommelige Hjelp, der træder til fra det Fjerne, netop da ingen menneskelig Hjelp mere er mulig. Og denne fjernt hendæmrende Baggrundsskikkelse voxer i vor Fantasi op til hele Billedets Hovedfigur.

I Palais Ducal i Brüssel hænger et Maleri af den belgiske Maler Thomas, „Judas“. Kunsten har ofte behandlet Sujettet „Judas Forræderi“, og med alle Midler forsøgt at skildre Modsætningen mellem Christi ophøjede Renhed og den kyssende Judas’ diaboliske

Falskhed. Det er aldrig helt lykkedes at fremstille denne Modsætning mellem Himmel og Helvede hverken for Hebert eller Eilif Petersen. Polerne staa for diametralt lige overfor hinanden for at tillade en poetisk Opfatning. Thomas griber et andet Moment. Judas kommer med den fyldte Pung med de tredive Penninge styrtende ud i den maaneklare Nat. Da ser han Tømmermænd, oplyste af en Stokild, tømre et Kors — Korset for den uskyldigt Forraadte, og i næste Øjeblik vil han ved Strikken gjøre Ende paa sit forbryderske Liv. Man ser i Billedet ikke Christus selv, men netop derfor træder hans ophøjede Skikkelse frem bagved det Synlige, dobbelt mægtig, fordi den er usynlig.

Men overfor saadanne Forestillinger føle vi jo med fuld Tydelighed, at deslige Sujetter, for at betegne det Største, Menneskehedens Ideal, aldeles ikke behøver at hentes fra Christi nærmeste Omgivelse, at overalt omkring os hele Livet, opfattet i sin Sandhed, er en saadan nærmere eller fjernere Spejling af den Ophøjede.

Ethvert sandt Billede af Livet, om positivt eller negativt opfattet, naar det kun i dybeste Forstand er sandt opfattet, ethvert sandt Billede af det Store og Ophøjede, af det Skjønne og Yndige, men ogsaa ethvert sandt Billede af det Modsatte, af det Onde, det Lave, det Smaalige, det Forvendte, er Kunstens sande Christusbillede og Djævelsbillede.

Og idet saaledes Christustypen mere og mere forsvinder af Kunsten, fordi denne selv forstaar, at den ej formaar at fremstille det Skjønnes, det Godes og det Sandes Ideal direkte og in persona, men stedse kun indirekte kan antyde det i Billeder af Livets Kamp og de menneskelige Karakterers tusende Facetter, voxer Christusbilledet stedse mægtigere, stedse større, skjønt eller netop fordi det er usynligt, som Billedet af Menneskelivets Ideal for hver, som der vil se det,

frem af den sande Kunst i hvert nyt Mesterverk, der skildrer den store Verdensstrid eller den lille Kamp i den Enkeltes Indre — og endnu engang toner Biskop Eusebius' alvorlige Ord ud over Verden i hele sin dybe Betydning: „Hvilket Billede er det du begjærer? Hans Tjenerskikkelse? Den er ikke hans sande Billede. Den Skikkelse, som Disciplene saa paa Bjerget? Den kunde deres menneskelige Blikke ej taale.“ Atter høre vi Origenes tilraabe sin Samtid, at „Christi Skikkelse er den, i hvilken det er enhver Sjæl tjenligst at se ham“.

Thi med Billedets Form og den enkelte Tidsalders Væsen er Religionens indre Væsen ikke givet. Christendommens Inderste kan ikke afsløres i noget Billede, kun i Gudsbegrebets Udfoldelse i og gjennem Historien. Grækeroldets højeste Gudsbevidsthed kunde aabenbare sig i et skjønt Billede af den Evige, om hvilket Hellenerne turde sige, at kun den, der havde seet dette Billede, kunde dø lykkelig; men Christi sande Billede findes ikke paa nogen malet Dug, ikke i noget skulpteret Crucifix, men ene og alene i den Maade, hvorpaa hans Ord og hans Gjerning, hans Liv og hans Død spejler sig i Menneskehedens Historie som i den Enkeltes Liv. Typen kan opløses og dø, det sande Christusbillede, det kjærlighedsfulde Menneskehjerte dør aldrig.

Som Hovedresultater af vor Undersøgelse notere vi følgende Punkter, som vi allerede anførte ved Arbejdets Begyndelse: **Slutning.**

1. At ethvert Folk og enhver Tid maler sit eget Billede, idet det maler sin Gud, sin Christus, sit Ideal.
2. At bag de synlige, kunstneriske Indflydelser af Skole, Nationalitet, Tidsretning o. s. v., ligeartede

aandelige Bevægelser, opstaaede paa ligeartet Kulturgrund, skabe sig ligeartede og beslægtede kunstneriske Udtryk, uden Hensyn til Confession eller Dogma.

3. At denne Ejendommelighed hos Kunstudviklingen synes at antyde, at det Skjønne i og for sig er af objektiv Natur, og ikke afhængigt af vexlende Personer og Tider, om end disse have forskjellige Begreber om, hvad der er skjønt.
4. At det sande kunstneriske Billede af det Guddommelige er Billedet af den højeste menneskelige Skjønhed, og at denne Skjønhed kun afslører sig i Verdenshistoriens Gang, fordi Verdensudviklingen er en fornuftig, sammenhængende, altid klarere fremtrædende Gudsaabenbarelse.
5. At saaledes ogsaa fra et kunstnerisk Standpunkt betragtet hele Menneskehedens religiøse Udvikling ikke i sit inderste Væsen er en Strid mellem forskjellige Dogmeformer, men en stadig fortsat, guddommelig Skole, en Opdragelse og Forberedelse til at kunne fatte og modtage den i Christendommens sande Væsen hvilende evige Livskjerne, og at hint Lessings høje Ord, med hvilket vi have smykket vort Titelblad, saaledes viser sin Sandhed ogsaa i Christusbilledets Historie: „Kun den misforstaaede Religion kan fjerne os fra det Skjønne, og det er et Bevis for den rigtigt forstaaede, sande Religion, naar den overalt bringer os tilbage til det Skjønne.“

Trykfejl og Rettelser.

Paa Grund af Forf.s Fraværelse fra Trykkestedet har endel Trykfejl indsneget sig, af hvilke vi her notere de væsentlige med Bøn om, at de maa blive rettede før Bogen læses:

S.	68	L. 3	f. n.	Constantin l. Constantia
-	78	- 16	—	af l. for
-	88	- 7	—	(8. 3. 4; 9. 1 &c. l. (8, 3. 4; 9, 1 &c.
-	111	- 1	f. o.	Mennesker udødelige l. Mennesker dødelige
-	125	- 14	—	Sardanapollos l. Sardanapallos
-	129	- 4	f. n.	Mytherne l. Mysterne
-	135	- 15	—	kadmiske l. kadmeiske
-	192	- 6	—	Pansanias l. Pausanias
-	219	- 13	—	skjøn den l. skjønt det
-	233	- 2	—	רָ כ l. רָ ג
-	237	- 17	—	som l. snart
-	251	- 15	f. o.	Sabbatier, Byz. Münz. l. Sabatier, Description des monnaies Byzantines 1862.
-	261	- 13	f. n.	betragtende l. betragtende, af den antike Kunst influerede
-	301	- 17	—	Søn l. Søm
-	308	- 10	f. o.	sig l. sin

Spotkrucifixet paa Palatin er fundet i Slutningen af 1856, ikke, som flere Steder opgivet, 1857.

Ved Billedet Pl. 1, fig. 6 er at mærke, at Tegneren har glemt at omgive Hovedet med en Straalekrans, lig den, der findes paa fig. 2 og fig. 5. Fig 10 har ikke truffet Originalens Karakter, men er ikke mere, snarere mindre apollolig end denne.

„Satoviel" (se Pl. 3, fig. 17) turde efter en mig mundtligt meddelt Gisning af Dr. A. Bang være at læse „Satou el", og er da vel en Sammensætning af det græske σατον og det hebraiske el, altsaa Kornmaalets Gud ɔ: Zeus-Sarapis.

Af Prof. Dobbert findes i „Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen", Bd. 1, H. 1 (1880, Berlin), en Opsats „Zur Entstehungsgeschichte des Krucifixes", (der behandles af Engelhardt i Luthardts Zeitschrift, H. 4 for 1880,) hvori han søger at paavise 2 ældre occidentale Crucifixer, et i Relief paa en Dør i Sta. Sabina (Rom), en paa en Elfenbensplade i Brit. Mus. Det første af disse viser Christus i den Korsfæstedes Stilling uden Crucifix ligesom en af Theodelindes Olieflasker og er altsaa intet Crucifix, desuden er Tiden usikker, opgives af Nogle til 5te, af Andre til 12te Aarh. Paa det sidste med skjægløst, smertefrit Hoved ere Benene ikke fæstede ved Korset. Waagen sætter det til 6te, Kraus til 5te Aarh. Typisk er det ikke blevet, det tilhører da vel de af mig Pag. 333 Lin. 12 f. n. antydede Crucifixer og er som saadant af stor Interesse, uden dog (som Engelhardt vil) at kunne begrunde nogen ny Theori om Crucifixernes Oprindelse.

Conradine B. Dunker, født Hansteen:

Gamle Dage. Erindringer og Tidsbilleder. Med Forfatterindens Portrait. 6 Kr.

Kristian Elster:

Tora Trondal. En Fortælling. 3 Kr.; eleg. indb. 4 Kr. 25 Ø.

H. J. Huitfeldt:

Christiania Theaterhistorie. 7 Kr.

Kristofer Janson:

Han og Hun. En Fortælling. 4de Oplag. 1 Kr. 75 Ø.; eleg. indb. 3 Kr.
Marit Skjölte. Fortælling. 1 Kr. 50 Ø.; eleg. indb. 2 Kr. 75 Ø.
Den Bjærgtagne. Fortælling. 1 Kr. 25 Ø.; eleg. indb. 2 Kr. 50 Ø.

Henrik Ibsen:

Brand. Et dramatisk Digt. 8de Oplag. 3 Kr.; eleg. indb. 4 Kr. 35 Ø.
Peer Gynt. 4de Oplag. 3 Kr.; eleg. indb. 4 Kr. 35 Ø.
De Unges Forbund. 4de Oplag. 2 Kr. 75 Ø.; eleg. indb. 4 Kr.
Kærlighedens Komedie. 4de Udgave. 1 Kr. 75 Ø.; eleg. indb. 3 Kr.
Kongs-Emnerne. 5te Udgave. 2 Kr. 75 Ø.; eleg. indb. 4 Kr.
Hærmændene på Helgeland. 5te Udgave. 1 Kr. 50 Ø.; eleg. indb. 2 Kr. 75 Ø.
Kejser og Galilæer. 2det Oplag. 6 Kr.; eleg. indb. 7 Kr. 65 Ø.
Fru Inger til Østråt. 2den Udgave. 2 Kr. 25 Ø.; eleg. indb. 3 Kr. 50 Ø.
Catilina. 2den Udgave. 1 Kr. 75 Ø.; eleg. indb. 3 Kr.
Digte. 3die Oplag. 2 Kr. 50 Ø.; eleg. indb. 3 Kr. 75 Ø.
Samfundets Støtter. 2det Oplag. 2 Kr. 75 Ø.; eleg. indb. 4 Kr.
Et Dukkehjem. 3die Oplag. 2 Kr. 25 Ø.; eleg. indb. 3 Kr. 50 Ø.

Alexander L. Kielland:

Novelletter. 2det Oplag. 2 Kr.; eleg. indb. 3 Kr. 25 Ø.
Garman & Worse. Roman. 2det Oplag. 4 Kr. 50 Ø.; eleg. indb. 6 Kr.
For Scenen. Tre Smaastykker. 2 Kr; eleg. indb. 3 Kr. 25 Ø.
Nye Novelletter. (Under Pressen.)

Jonas Lie:

Den Fremsynte eller Billeder fra Nordland. 6te Oplag. 1 Kr. 75 Ø.; eleg. indb. 3 Kr.

Lodsen og hans Hustru. 4de Oplag. 3 Kr. 50 Ø.; eleg. indb. 4 Kr. 80 Ø.

Faustina Strozzi. 2 Kr.; eleg. indb. 3 Kr. 50 Ø.

Tremasteren „Fremtiden" eller Liv nordpaa. En Fortælling. 3die Udgave. 3 Kr. 50 Ø.; eleg. indb. 4 Kr. 80 Ø.

Thomas Ross. En Fortælling. 4 Kr.; eleg. indb. 5 Kr. 25 Ø.

Adam Schrader. Fortælling. 3 Kr. 50 Ø.; eleg. indb. 4 Kr. 80 Ø.

Fortællinger og Skildringer fra Norge. 3die Oplag. 1 Kr. 75 Ø.; eleg. indb. 3 Kr.

Magdalene Thoresen:

Solen i Siljedalen. En Fortælling. 4 Kr.

Et rigt Parti. Skuespil. 1 Kr. 75 Ø.

Billeder fra Vestkysten af Norge. 2 Kr. 80 Ø.

Nyere Fortællinger. 3 Kr. 40 Ø.

Livsbilleder. 4 Kr.

Inden Døre. Skuespil. 2 Kr.

Kristofer Valkendorf og Hanseaterne. Historisk Skuespil. 2 Kr. 50 Ø.

Herluf Nordal. En Fortælling. 5 Kr. 50 Ø.; eleg. indb. 7 Kr.

J. S. Welhaven:

Samlede Skrifter. I—VIII. Med Forfatterens Portræt. 16 Kr.

Norske Folke- og Huldre-Eventyr

i Udvalg ved

P. Chr. Asbjørnsen.

Med omkring 100 Illustrationer efter Originaltegninger

af Malerne

P. N. Arboe, H. Gude, V. St. Lerche, Eilif Peterssen, A. Schneider, Otto Sinding, A. Tidemand og E. Werenskiold;

samt Portraiter af

P. Chr. Asbjørnsen og Jørgen Moe.

4 Kr.; eleg. indb. 6 Kr. 25 Øre.

JUN 25 1947

3 2044 038 512 851